

Ansikt til ansikt med historien
Identitet og representasjon i portretter fra Christiania
1750 – 1840

Ina Louise Serikstad Stovner



Masteroppgave i kulturhistorie, 60 studiepoeng

Program for kultur- og idéstudier

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2010

Takk

Først og fremst vil jeg takke min veileder Anne Eriksen for mange gode råd og inspirerende kommentarer, og for å ha ledet meg gjennom arbeidet med denne oppgaven med stor imøtekommenhet og dyktighet. Takk til Oslo Museum, avdeling Bymuseet, og Norsk Folkemuseum for at jeg fikk benytte bilder fra deres arkiver. En spesiell takk går til Jorunn Sanstøl, konservator i kunst ved Bymuseet, for bistand og raske svar på henvendelser. Jeg vil også takke familien min, og spesielt moren min, for all støtte og oppmuntring underveis. Sist, men ikke minst vil jeg takke medstudenter for nyttige kollokvier og alle de hyggelige lunsj- og kaffepausene.

Ina Louise

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1	Introduksjon til temaet	s. 7
Portrettets tidsalder		s. 7
Problemstilling og avgrensning		s. 9
Et blikk på Christiania 1750-1840		s. 10
Kapittel 2	Forskningsperspektiver	s. 17
Perspektiver på portrettkunst		s. 17
En ny oppfatning av identitet		s. 21
Et samfunn i endring		s. 24
Klær som kulturens speil		s. 26
Den fornuftige og følsomme borger		s. 29
Kapittel 3	Materiale, kildekritikk og metode	s. 35
Materiale		s. 35
Bilder som kulturhistorisk kilde		s. 39
Metode		s. 42
Kapittel 4	Analyse av portretter 1750-1790	s. 47
Med parykk og pondus		s. 47
Fransk eleganse		s. 50
Utsøkt mote og utdannelse		s. 53
Det viktige ytre		s. 55

Kjønnsoverskridende moter	s. 58
Natursvermeri	s. 60
Representasjon og identitet 1750-1790 – en oppsummering	s. 64

Kapittel 5 Analyse av portretter 1790-1840	s. 67
--	--------------

Overdådighet og samfunnsånd	s. 67
Rik og radikal?	s. 73
En kjernefamilie og et dynasti	s. 75
Naturlighet og kjønnsroller	s. 79
Klassisk ynde	s. 82
De nøkterne borgerne	s. 86
Ansiktet som sjelens speil	s. 90
Representasjon og identitet 1790-1840 – en oppsummering	s. 93

Avsluttende betraktninger	s. 95
----------------------------------	--------------

Litteraturliste	s. 99
------------------------	--------------

Liste over portretter	s. 105
------------------------------	---------------

Sammendrag	s. 107
-------------------	---------------

Kapittel 1

Introduksjon til temaet

Et portrett er en representasjon av et nålevende menneske, eller en person som har levd en gang i fortiden. Ordet portrett er avledet av det latinske verbet ”protrahere” som betyr å trekke fram eller åpenbare (Falk, Torp 1994, 608). Hva som trekkes fram og presenteres i et portrett, varierer i forhold til den kulturen det er skapt i. Portrettene kan sees som et møte mellom samfunnet og individet, og det er dette møtet som får så forskjellig utslag til forskjellig tid. På denne måten kan portrettene fortelle noe om normer og idealer i samfunnet og om oppfatninger av identitet. Portretter kan sees som en måte sosiale grupper og individer presenterer seg selv overfor hverandre på, og denne representasjonen har endret seg over tid.

Ansikt til ansikt med portretter fra 1700-tallet ble min nysgjerrighet vekket. De fremstod helt annerledes enn portretter fra begynnelsen av 1800-tallet. Hvorfor ble personene på portrettene fremstilt så forskjellig? Jeg vil ta utgangspunkt i portretter fra Christiania fra midten av 1700-tallet og følge endringene fram til 1840 da fotografiet ble introdusert. Dette var periode preget av mange forandringer både i Norge og ellers i Europa. Noen bilder har flere historier innebygget i seg, og det er nødvendig med informasjon om tiden de ble laget i for å kunne avdekke disse. Det er bevart svært mange portretter fra denne perioden. Fra midten av 1700-tallet ble det nemlig mulig for stadig flere grupper i samfunnet å la seg portrettere.

Portrettets tidsalder

Portrettet har vært en grunnleggende sjanger innenfor Vestens kunsthistorie siden renessansen, men det var lenge i stor grad forbeholdt kongelige og spesielt utvalgte å bli portrettert. Fram til 1700-tallet var det først og fremst de kongelige og adelige som hadde mulighet til å bestille et portrett av seg selv eller sin familie. Utover på 1700-tallet ble det imidlertid vanligere å få sitt portrett malt både blant det voksende og rike borgerskapet i byene og blant embetsstanden. Den britiske kunsthistorikeren Marcia Pointon beskriver i boken *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in the Eighteenth-Century England* (1993) hvordan populariteten til portretter i England økte i løpet av 1700-tallet. Det var ikke lenger bare spesielt kjente familier, eller de som skulle hedres for å ha tjent landet og liknende, som fikk sitt portrett malt. Nå skulle alle

som hadde penger til det, få malt sitt portrett! Portretter dukket opp i mange ulike medier og materialer i tillegg til det vanlige som var malt i olje på lerret eller pastell: på keramikk, mynter, medaljer og tekstiler. Billige miniatyrportretter ble blant annet laget i voks (Pointon 1993, 1, 2). I Norge og Christiania ble det også populært å få malt sitt kontrafei,¹ som det ofte ble kalt, i løpet av 1700-tallet. De som ikke hadde råd til å bli malt, kunne fra 1760-årene få klippet sin silhuett. Det var veldig populært, men ble ansett som ”fattigmannsportrett” og en erstatning for det malte portrettet, skriver kunsthistorikeren Leif Østby (Østby 1935, 60).

En viktig årsak til den økte populariteten var, ifølge den britiske kunstneren Henry Fuseli, den økende utjevningen i samfunnet økonomisk, flere hadde faktisk råd til å la seg portrettere. Han klaget imidlertid over at portrettkunsten ikke lenger var noe eksklusivt for kongelige, eller en tributt til skjønnhet, intellekt eller talent, men nå mer var blitt en slags ”familiekalender”. Den britiske forfatteren William Combe beskrev sin samtid som ”portrettets tidsalder” i *Poetical Epistle to Sir Joshua Reynolds* (1777). Han mente at bakgrunnen for den enorme populariteten til portretter var en større trang til luksus og en ny vektlegging av følelser i store deler av samfunnet (Ribeiro 1995, 6). Han setter altså portrettmaling i sammenheng med den nye følsomhetskulten i 1700-tallets kultur.

Da det ble vanligere å få sitt portrett malt på 1700-tallet, skjedde det likevel ikke en radikal forandring i fremstillingsmåten i portrettene. Rokokkoens portrettkonvensjoner følger i stor grad eldre fremstillinger. Komposisjonen fulgte et mønster som var etablert på 1600-tallet av kunstnere som Rubens, Van Dyck, Velázquez og Rigaud. Disse hadde i sin tur videreutviklet ideer som opprinnelig kom fra renessansen. Portrettene kunne ha en teatralisk stemning, figurene fremstod som om de deltok i en parade, og poserte stivt med kroppen så vidt synlig i alle foldene av tykke klesstoffer (Lloyd 2007, 60-61).

Den svenske kunsthistorikeren Solfrid Söderlind forteller at portrettet ikke bare fungerte som en selvpresentasjon for den kongelige, det var også viktig at portrettene skulle opprettholde hans autoritet når han selv ikke var til stede. Autoriteten skulle gjengis i et visuelt språk som skulle kunne forstås av alle. I likhet med offisielle portretter fulgte også private portretter gitte konvensjoner blant annet i positur, attributter og bakgrunn (Söderlind 1993, 117). Det var vanlig for både forlovede og gifte par å bli malt av samme kunstner. Disse ble kalt pendantportretter og var ment å henge ved siden av hverandre i hjemmet (Söderlind 1993, 151). I hele perioden fra 1750 til 1840 var det et krav om at et godt portrett skulle likne

¹ Kontrafei kommer av det franske *contrafait*, som betyr ettergjort, etterlignet. (Falk, Torp 1994, 401).

personen det forestilte, men det skulle også idealisere vedkommende etter rådende idealer og sosial posisjon.

Til tross for populariteten ble portrettmaling på 1700-tallet ansett for å være en lavere kunstgren enn historiemaleriet over hele Europa. Innen 1840 var imidlertid portrettet blitt den mest populære kunstsjangeren. Innenfor miljøer med et tradisjonelt og konservativt syn på kunst mente man at dette var et tegn på kunstnerisk og sosial dekadens. Individualisme hadde erstattet mer generelle interesser, mente man. Portrettet ga borgerskapet mulighet til å vise seg fram, og selv ”historisk ubetydelige” personer ble portrettert (Allard 2007, 37-38). Det malte portrettets tidsalder varte helt fram til daguerrotypien ble lansert i 1839, og det fotografiske portrettet etter hvert ble mer utbredt (Söderlind 1993, 165).

Problemstilling og avgrensning

Hvordan ønsket menneskene i ”portrettets tidsalder” å fremstå? I denne oppgaven vil jeg benytte portrettene som en innfallsvinkel for å belyse ulike aspekter ved representasjon og identitet i denne perioden. Min hovedproblemstilling består i å undersøke hva den visuelle presentasjonen av mennesker i portrettene fra Christiania forteller om de nye idealene i samfunnet og om synet på identitet i perioden 1750-1840. Hvordan endret denne presentasjonen seg i løpet av dette tidsrommet? For å forstå hvilke idealer som kommer til uttrykk i portrettene, er det viktig å sette dem inn i sin kulturelle kontekst. Den historiske og geografiske konteksten er først og fremst eliten i Christiania og omegn 1750-1840, men jeg vil også se nærmere på de idéstrømningene som fantes i den større konteksten i Europa på denne tiden. Nye ideer og idealer kom til uttrykk på forskjellige måter, blant annet knyttet til klesdrakten og kroppen, og i synet på barndom, kjønn og identitet. Klesdrakt og frisyre er uttrykk for kulturelle praksiser som innebærer aktive valg og forteller om hvordan man ønsket å utforme sin selvpresentasjon. Jeg ønsker å se nærmere på disse forskningsspørsmålene:

- Hvordan benyttes klesdrakt, frisyre, ansiktsuttrykk, blikkretning, positur og eventuelle attributter i portrettene? Hvordan endrer dette seg over tid?
- Hvordan formidles nye idealer om følsomhet, naturlighet og borgerdyd i fremstillingen av sosial klasse, kjønn og familie i portrettene?

Selv om perioden tidsmessig strekker seg fra midten av 1700-tallet til 1840, kommer jeg til å legge spesiell vekt på endringene på slutten av 1700-tallet og se dem opp mot begrepene

fornuft og følelser. Det er imidlertid også interessant å se hvilke endringer som skjedde utover 1800-tallet helt fram til fotografiet ble introdusert. Derfor har jeg også valgt å presentere noen portretter fra tiden fram til 1840.

Dette er ikke en undersøkelse av produksjonen av portretter eller den mer generelle bruken av dem. Jeg ønsker å få bildene til å fortelle og konsentrerer meg derfor om det som kommer til uttrykk gjennom portrettene. Jeg tar utgangspunkt i utvalgte portretter fra Oslo Museums og Norsk Folkemuseums portrettsamlinger. Det er ikke skrevet mye om disse portrettene innenfor kunsthistorie, siden disse portrettene ikke ansees for å ha høy kunstnerisk kvalitet. Innenfor kulturhistorie har de ikke, så vidt jeg vet, noen gang blitt brukt som primærkilde. Jeg kommer derfor også til å problematisere og diskutere bruken av bilder som kulturhistorisk kilde.

Oppgaven er delt inn i 5 kapitler. Kapittel 1 er en introduksjon der jeg presenterer relevante begreper og tema, problemstilling og avgrensning. I kapittel 2 vil jeg gjøre rede for forskningsperspektiver som utdyper problemstillingen og forskningsspørsmålene. I kapittel 3 vil jeg presentere og drøfte kildene, og metoder for billedtolkning, samt forklare hvordan jeg har gått fram i oppgaven. Kapittel 4 og 5 består av selve analysen, som jeg har valgt å dele inn i to deler. Til slutt vil jeg komme med noen avsluttende betraktninger som samler trådene.

Et blikk på Christiania 1750-1840

Christiania var en liten og provinsiell by i europeisk sammenheng i det 18. århundret, men den ble oppfattet som hovedstad for Norge under hele unionen med Danmark. Stattholderen holdt til her, og det gjorde også andre riksomfattende instanser (Sprauten 1992, 259). Ifølge folketellingen i 1769 bodde det 7496 mennesker i Kvartalene og forstedene på byens grunn. Alle forstedene medregnet var innbyggertallet 9286 (Sprauten 1992, 206). Kvartalene var den delen av byen som ble grunnlagt av Christian 4. i 1624, etter den store bybrannen i det gamle Oslo 17. august dette året. Her bodde de mest velstående kjøpmennene og håndverkerne, offiserer og embetsmenn. De mindre velstående og fattige holdt for det meste til i forstedene. Av byens innbyggere ble 299 klassifisert som rangpersoner i 1769, mens hele 1378 var dagleiere og tjenestefolk. Den dansk-norske kongen utstedte detaljerte rangforordninger fra og med 1671 som var tilpasset det nye eneveldet. Kongens embetsmenn skulle skilles ut som en egen stand i samfunnet og grupperes etter en gradert rangstige etter kongens gunst. Dette skulle styrke kongens makt og svekke den gamle adelen (Sprauten 1992, 218-222).

På 1700-tallet ble rangpersonene delt inn i ni klasser, der blant andre stattholderen i Norge og generaler til hest og fots tilhørte 1. klasse, kammerherre 2. klasse, stiftmatmann og biskopen i Christiania 3. klasse og justisråd 4. klasse. Deres hustruer ble omtalt som fruer, noe som tidligere kun var forbeholdt adelen. Plasseringen i rang skulle også være synlig i klesdrakten, og bare de øverste rangklassene kunne for eksempel ha klær brodert med gull og sølv. Også når det gjaldt gjestebud, bryllup og begravelse kunne forbruket hos personer av rang tillates å være mer iøynefallende enn for resten av befolkningen. I Norge, der det var få adelige, ble dette en slags erstatning for å bli adlet. Rangtitler var riktignok ikke arvelige. Det var ofte en sammenheng mellom formue og rang, og på 1700-tallet ble det også vanlig å kjøpe seg rangtitler (Sprauten 1992, 218-222). Den engelske forfatteren Mary Wollstonecraft som var på reise i Norge i 1795, oppfattet nordmenn som usedvanlig glade i staselige distinksjoner og titler, selv om disse lett kunne kjøpes (Wollstonecraft, 1997, 96). Den gamle rangordningen ble opphevet i 1808 og erstattet av kun to klasser (Sprauten 1992, 389).

Det fantes imidlertid også andre måter å dele inn befolkningen på, som holdt seg utover på 1800-tallet, nemlig i stender.² Embetsmenn, kjøpmenn og håndverkere utgjorde de tre viktigste embetsstanden, kjøpmannsstanden og håndverkerstanden. Stendene var juridisk atskilt fra hverandre og fra dem utenfor stendene. Embetsmenn var utnevnt av kongen, og borgerne hadde brev på sitt borgerskap. Man måtte avgi ed for å bli tatt opp i en stand, og man bar standsuniformer (Myhre 1990, 101-102).

Flere av de utenlandske reisebeskrivelsene på slutten av 1700-tallet beskriver de flotte og overdådige selskapene i Christianias overklasse. Franskmannen Jacques-Louis de la Tocnaye sammenlikner Christiania på denne tiden med de største hovedstedene i Europa når det gjaldt luksus og selskapelighet. Han påpeker imidlertid at rikdommen kun befinner seg i fire eller fem rikmannshus (Tocnaye 1980, 131). Forskjellen i levestandard mellom høy og lav i samfunnet var stor, og den nådde sitt høydepunkt rundt 1814 (Myhre 1990, 94). De toneangivende kretsene i byen i perioden helt fram til denne tiden var handelsborgerskapet og embetsmennene, og det var denne eliten som hadde mulighet til å bestille portretter av seg selv og sin familie. På 1700-tallet og helt fram til tiden rundt 1814 ble byen dominert av en liten overklasse som besto av noen få familier som hadde tjent seg rike på trelasthandelen med utlandet, det såkalte handelspatrisiatet. Denne økonomiske og sosiale eliten hadde spesielt nære forbindelser med England, og den engelske kulturpåvirkningen var sterk. For det store flertallet av innbyggerne i

² I middelalderen og tidlig nytid ble forøvrig betegnelsen "stender" brukt om de tre samfunnsgruppene geistlighet, adel og borgere/bønder (Kjølørød 2010).

Christiania hadde den imidlertid ikke så mye å si. Sønnene i de rike familiene ble sendt til England for å studere eller gå i lære. De snakket engelsk og fransk i tillegg til dansk, og engelske moter i klær og matvaner dominerte (Sprauten 1992, 417). Byens rike borgere bodde i store bygårder inne i byen, og i tillegg fulgte de den europeiske moten med lystgårder utenfor byen. Eksempler på slike gårder var Frogner hovedgård, Ullevål, Bogstad, Fladeby i Enebakk og Linderud. Her ble det holdt overdådige selskaper etter europeisk mønster (Risåsen 2008, 146-147). Den engelske overklassens sosiale liv og selskapelighet representerte idealet for handelsborgerskapet på slutten av 1700-tallet. Utlendinger som besøkte byen, ble invitert i selskapene hos byens elite, og de opplevde at den engelske innflytelsen var sterk (Sprauten 1992, 417). Mary Wollstonecraft beskrev sin første kveld i Christiania, i et selskap med noen av byens mest fremtredende mennesker, som å være i en krets av engelske ladies. De norske damene lignet svært på de engelske både i atferd og klesdrakt (Wollstonecraft 1997, 94). Edward D. Clarke forteller fra sitt besøk i 1799 at damenes drakter var helt engelske og fulgte siste mote. Alt nytt som skjedde med hensyn til klesdrakt i London, ble straks fulgt opp i Christiania, mente han (Clarke 1977, 156). Statsråd og dikter Enevold Falsen karakteriserte Christiania som rett og slett ”londonisert” i 1790-årene (Grosch 1972, 185, 203).

Den livlige kontakten med England og Europa førte også til spredning av opplysningstidens ideer i Christiania. Fremtredende representanter fra handelspatrisiatet som John Collett (1758-1810) og Bernt Anker (1746-1805) sto i spissen for dette. John Collett innførte store forbedringer i driften av Ullevål gård etter engelsk mønster og gjorde den til et mønsterbruk (Andresen 2008b, 98-100). Bernt Anker var en ivrig forkjemper for et eget norsk universitet i 1790-årene. I opplysningstidens ånd ønsket han at det skulle undervises i botanikk, geologi, matematikk, fysikk og kjemi – fag som kunne forbedre utnyttelsen av landets naturressurser (Collett 2008, 121). Ifølge kunsthistorikeren Carl W. Schnitler er det nettopp den engelske og franske opplysningstidens idealer som setter sitt preg på Christianias elite i 1790-årene – i deres måte å tenke på, deres smak og omgangstone. Han beskriver denne sterke interessen for alt engelsk som “anglomani” (Schnitler 2005, 12-15).

Blant eliten i byen var det viktig å kunne føre seg pent, og all selskapeligheten fordret også dansekunnskaper. En av de eldste foreningene i Christiania var et danseselskap som ble stiftet i 1758 og som ga medlemmene nyttig sosial trening. Dans kunne også læres hos byens dansemestre. Italieneren Giuseppe Acerbi bemerket at man danset mye i Christiania, og mest engelske danser (Acerbi 2000, 104).

Byens ledende sjikt startet et privat teatermiljø omkring midten av 1700-tallet. I 1780 ble det stiftet et fast dramatisk selskap. Blant initiativtakerne var Bernt Anker, John Collett og Enevold Falsen. Den første forestillingen ble gitt 24. oktober 1780 i Grændsehaven, der Collett hadde bygd om et sommerhus i hagen til konsertsal omkring 1760. Skuespillerne var medlemmer av de fremste patrisierfamiliene. Denne virksomheten skapte grunnlag for et kunstnerisk og litterært miljø i byen og knyttet disse rike familiene enda sterkere sammen (Sprauten 1992, 419-422).

Det økonomiske oppsvinget som Norge opplevde i siste halvdel av 1700-tallet, tok en brå slutt med napoleonskrigen 1807-1814 der Danmark-Norge ble med på Napoleons side mot England. Trelasteksporten til England tok slutt, og trelastfirmaene fikk store problemer og gikk etter hvert konkurs. Det førte igjen til at den nære forbindelsen med England opphørte. Dette falt sammen med at Norge ble et selvstendig land, riktignok i union med Sverige. Et nytt alvor kom til å prege den eliten som nå etter hvert tok over i Christiania, nemlig embetsmennene. Idealene deres var nøysomhet, patriotisme og heroisk kamp for frihet og selvstendighet. Den akademiske utdannelsen embetsmennene hadde fått, var preget av klassisk dannelselse der den strenge "romerånd" var idealet (Schnitler 2005, 21-22). Den tyske professoren og teologen Friedrich Wilhelm von Schubert bemerket det nøkterne selskapslivet i Christiania fra sitt besøk i 1817-1818. All etikette var bannlyst, og overdådighet i mat og drikke var ukjent, forteller han (Schubert 1952, 182).

I den nye norske statsadministrasjonen ble embetsmennene dominerende, både i regjeringen og i Stortinget. Embetsstanden utgjorde en egen sosial gruppe både før og etter 1814 og var på mange måter selvrekutterende, selv om mange av sønnene fra kriserammede familier fra handelspatrisiatet etter hvert utdannet seg til embetsmenn. De fleste embetsmennene hadde høy utdanning, og deres kulturelle basis var latinen og den klassiske arven. Av de tre hovedgruppene av embetsmenn, jurister, teologer og offiserer, ble juristene den mest dominerende innenfor embetsmannsstaten (Seip 1993, 63-67). I Christiania ble antall embetsmenn tredoblet mellom 1814 og 1840, mens det var uendret i resten av landet. Det var først og fremst sivile embetsmenn som økte i antall, og det hadde sammenheng med utbyggingen av sentraladministrasjonen i hovedstaden (Myhre 1990, 20).

Selv om Christiania ble hovedstad i 1814, og innbyggertallet vokste sterkt³ i årene etterpå, forble byen liten og provinsiell i utlendingenes øyne. Den engelske foretningsmannen Henry

³ I 1845 hadde Christiania med forsteder en befolkning på 33 777 (Myhre 1990, 40).

Norman var svært begeistret for både Norge og Christiania, men klaget på ensformigheten i Norges hovedstad i sin dagbok fra 1826 (Norman 1986, 23). Den engelske marineløytnant William Henry Breton gikk enda lenger i beretningen fra sin reise i Norge i 1834. I hans øyne liknet Christiania mer en stillferdig provinsby enn en hovedstad, og et mer kjedelig eller uinteressant sted hadde han sjelden sett. Gatene var tomme, og det fantes ingen offentlige forlystelsessteder i sommertiden. Dessuten var det dyrere her enn i andre byer (Breton 2004, 12-15) Om vinteren derimot var folk mer opptatt av å more seg. Familiene som om sommeren hadde trukket seg tilbake til sine landsteder, var da tilbake i byen, og man moret seg med dans, teaterbesøk og stor selskapelighet (Breton 2004, 147). Annerledes fortonet byen seg for bergenserene Friedrich Herman Gørbitz i 1831. Han merket med det samme at Christiania var hovedstad – alt hadde ”en annen sving” enn i Bergen. Han var spesielt imponert over alle de vakre offentlige bygningene som Stortinget, Universitetet og Børsen (Gørbitz 1920, 258). Økonomisk fikk byen også et oppsving igjen utover i 1830-årene, både innenfor trelasthandel og annen næringsvirksomhet (Myhre 1990, 94).

Flere av de utenlandske reisebeskrivelsene rundt 1800 forteller om store private samlinger av utenlandsk kunst hos de velstående i byen, blant andre Bernt og Peder Anker (Coxe 1975, 46; Clarke 1977, 120, 125-126; Acerbi 2000, 106-107.) Det fantes imidlertid få norske kunstnere. Her i landet ble kunstnere fremdeles betraktet som håndverkere på denne tiden. Det fantes ikke noe kunstakademi i Norge som utdannet kunstnere slik som i mange andre europeiske land, det nærmeste lå i København. Norge hadde heller ikke et kongehus som kunne gi kunstnere store oppdrag. I Norge var kunstnerne fremdeles medlemmer av malerlaugene og måtte påta seg arbeid med å male dører, vegger, møbler og ornamentikk i tillegg til altertavler, veggdekorasjoner og portretter. Laugstvangen sikret kunstnerne teknisk dyktighet og klare regler for komposisjon, positurer og bevegelser. Selv om den sosiale avstanden var stor mellom håndverkere og samfunnets elite på 1700-tallet, kjente kunstnerne derfor godt til portrettkunstens konvensjoner og visste hva oppdragsgiverne forventet og ønsket seg (Schnitler 1920, 2-3). Den første kunstutstillingen i Christiania ble først holdt i 1818 etter initiativ av malerne Jacob Munch og Henrik Grosch. Inntekten av denne utstillingen gikk til opprettelsen av en ”midlertidig Tegneskole” som åpnet året etter, senere kalt Statens Håndverks- og Kunstindustriskole (Grosch 1972, 173-174).

Christiania endret seg altså fra å være en liten provinshovedstad i Danmark-Norge til å bli en hovedstad med egen administrasjon etter 1814, selv om Norge var i union med Sverige.

Institusjoner som universitet, storting, nasjonalbank og børs satte sitt preg på byen utover på 1800-tallet. Embetsmennene og deres familier overtok som byens sosiale elite etter at trelasthandelen med England stoppet opp under napoleonskrigene, og konkursene i trelastfirmaene kom på rekke og rad. Dødsstøtet fikk denne næringen etter den store brannen i de enorme trelastlagrene på Bordtomtene i Bjørvika 4. mai 1819 (Myhre 1990, 60). Dette fikk betydning for hvem som lot seg portrettere i løpet av perioden 1750 til 1840. Det var kun byens mest velstående borgere som hadde råd til dette.

Kapittel 2

Forskningsperspektiver

I denne oppgaven ønsker jeg å undersøke portretter med hensyn til identitet og representasjon i perioden 1750 til 1840. Portrettene er ladet med mening, og gjennom visuelle koder og symboler forteller portrettene noe om personens klasse, stand, kjønn og identitet. De kan sees som en form for kommunikasjon eller som kulturelle ytringer. For å forstå fremstillingen av personene i portrettene, er det viktig å forstå den kulturelle konteksten portrettene ble skapt i. Som det kom fram i forrige kapittel, var den utenlandske påvirkningen i Christiania sterk i denne perioden. Forskningsperspektivene setter portrettene inn i denne større konteksten, og har hjulpet meg i tolkningen av portrettene begrepsmessig og teoretisk.

Temaet for denne oppgaven er inspirert av forskning innenfor flere fagområder. Innenfor kulturhistorie er særlig forskning om 1700-tallets følsomhetskultur og synet på naturlighet, kropp, kjønn og identitet relevant. Oppfatningen av identitet kommer til uttrykk gjennom måten man vil presentere seg overfor omverdenen på, og klesdrakten er en viktig del av denne presentasjonen. Drakt- og motehistorie befinner seg i skjæringspunktet mellom kunst- og kulturhistorie. Perspektivene og temaene griper inn i hverandre, og viktig for dem alle er begrepsparet fornuft og følelser i denne perioden. Først tar jeg for meg relevant litteratur om portretter, deretter vil jeg trekke inn de kulturhistoriske perspektivene.

Perspektiver på portrettkunst

Portrettet er en unik kunstnerisk sjanger. Et portrett er kunstnerens fremstilling av en person, i tillegg presenterer personen i portrettet seg for kunstneren som maler portrettet, for seg selv og for sine samtidige. Den amerikanske kunsthistorikeren Richard Brilliant's bok *Portraiture* (1991) er en omfattende teoretisk studie av portrettkunsten. Han ser portrettet som en sjanger som er spesielt følsom for endringer i oppfatningen av individet i samfunnet. For å kunne definere et bilde som et portrett, må det være en sammenheng mellom bildet og den personen bildet representerer. Begrepet "likhet" kan derfor sees som et synonym med begrepet "portrett", skriver Brilliant. Hvilken grad av likhet som kreves for at et bilde skal kunne defineres som et portrett, varierer i forhold til hvordan "likhet" defineres. Brilliant relaterer idealet om likhet i

portrettene til oppfatningen av hva som er en persons identitet, altså noe som endrer seg med tid og sted.

Brilliant inspirerte mange forskere til å sette et nytt fokus på portrettkunsten. En av disse er den britiske kunsthistorikeren Joanna Woodall som har satt portrettkunsten inn i nye teoretiske rammer, der spørsmål om identitet og visuell representasjon er viktig. Som Brilliant er hun derfor opptatt av spørsmålet om likhet og identitet i portretter. I forordet til antologien *Portraiture. Facing the subject*, som hun redigerte i 1997, gir hun en kort oversikt over portrettets historie i den vestlige verden fra antikken fram til i dag. Woodall definerer portrettet slik: "The portrait is a likeness which is seen to refer to the identity of the person depicted" (Woodall 1997, 9). Hun knytter dermed også portrettkunstens historie til endringer i synet på hva som er personlig identitet og hvilke aspekter ved identiteten som er viktig å portrettere.

Den svenske kunsthistorikeren Solfrid Söderlind analyserer portretter i et kunst- og sosialhistorisk perspektiv i sin doktoravhandling *Porträttbruk i Sverige 1840-1865. En funktions- og interaktionsstudie* (1993). Hun skiller mellom offisielle portretter som ble malt av en person som hadde utmerket seg i embets medfør for å henge i det offentlige rom, og privatportretter som skulle henge i private hjem. De offisielle portrettene viser statsmenn, konger eller embetsmenn og ble malt for å ha en representativ funksjon. De private portrettene skulle henge i hjemmene der rommene kunne ha ulik grad av offentlighet og intimitet, for å huske avdøde slektninger og for å kunne vise til et anselig anegalleri der også de levende medlemmene av familien skulle vises fram i sin beste stas. Portrettene hadde ofte forseggjorte rammer som gjorde dem dekorative i hjemmene til de kondisjonerte. Representasjon var altså også en av funksjonene for privatportrettet (Söderlind 1993, 146). Dette er et viktig utgangspunkt for å forstå og analysere portrettene, men siden hun skriver om perioden etter 1840, benytter jeg ikke hennes avhandling direkte i min analyse.

Representasjon som en av funksjonene til privatportrettet er også noe Brilliant kommer inn på. Han sier at portretter reflekterer sosial virkelighet ved at de befinner seg i krysningspunktet mellom kunsten og samfunnet. De sosiale normene for hvordan man skal fremstå, blir en del av portrettets komposisjon, siden både kunstneren og subjektet er en del av samfunnets verdisystem. Dette kan delvis forklare den formaliteten eller konformiteten som også preger private portretter. De reflekterer normene for hvordan det blir ansett som passende å fremstå offentlig for medlemmer av et samfunn på et gitt tidspunkt, slik det defineres av kategorier som

alder, kjønn, yrke og klasse. På denne måten kan det å bli portrettert av en kunstner sammenliknes med å fremstå offentlig (Brilliant 1991, 10-11).

Portrettkonvensjonene er både kunstneriske og sosiale, og de kommer visuelt til uttrykk ved hjelp av det Brilliant kaller bestemte ”skjemaer”. Det er ved hjelp av slike skjemaer portrettmaleren former identiteten til den portrettede og formidler den til tilskueren. For å kunne tolke portrettene er det derfor viktig å forstå disse skjemaene, mener Brilliant. De uttrykker sosiale idealer innenfor en kultur som knytter individet til en kjent kategori eller kategorier (Brilliant 1991, 37-38). Portrettkonvensjone kommer også til uttrykk i det Joanna Woodall kaller en “visuell genealogi”. Hun beskriver det som en form for ikonografi eller et visuelt repertoar som har gått igjen i portretter fra renessansen og mer eller mindre helt til vår tid, og som ofte refererer til symboler for autoritet (Woodall 1997, 2-3).

Kunsthistoriker Marcia Pointon tar for seg ulike aspekter ved portrettet i boka *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in the Eighteenth-Century England*. Hun ser portrettet som et kulturelt og politisk fenomen og viser hvordan portrettkunsten i denne perioden var en mekanisme for å konstruere en nasjonal fortid og et forsøk på å kontrollere en samtid som var preget av store omveltninger. Hun mener at portrettkunsten må forstås som et system og en kulturell praksis som var med på å forme samfunnet i forhold til klasse, stand og kjønn. Det er en rekke kulturelle praksiser og handlinger som sammen utgjør den totale portrettpraksisen, fra det å male til det å samle på kunst. Resultatet av samspillet i dette nettverket av kommunikative handlinger er selve portrettet (Pointon 1993, 1, 2, 4). For å forstå portrettets rolle historisk, må man forstå det som en diskurs, mener Marcia Pointon. Hun legger vekt på portrettenes konnoterende nivå,⁴ og understreker dermed deres symbolske betydning. Hun kontekstualiserer disse symbolene innenfor den engelske kulturen på 1700-tallet. For å komme under overflaten på portrettene mener Pointon at det ikke holder å diskutere kunstnerens innflytelse eller identifisere den portrettede, man må identifisere koder og konvensjoner i representasjonen. Ved å ta for seg detaljer og spesielle aspekter ved representasjonen i portrettene, slik som for eksempel parykken, tar hun opp spørsmål angående maskulinitet og makt. Hun ser også portrettpraksisen som et integrert system av samtidig og historisk representasjon (Pointon 1993, 8-9).

Den kulturelle konteksten er også viktig i den norske kunsthistorikeren Carl W. Schnitlers fremstilling av portretter i boka *Slegten fra 1814*. Boka som er skrevet i 1911, har blitt en

⁴ Portrettets konnoterende og denoterende nivå diskuteres nærmere i kapittel 3.

klassiker. Han tar utgangspunkt i perioden og kulturen og begynner ikke med kunstverkene, som kunsthistorikere vanligvis gjør. Schnitler definerte selv boka som et kulturhistorisk verk. Han skriver om endringene i stilart som skjedde i Norge etter 1814 fram til 1840 og sammenlikner dette med rokokkoen i perioden før. Han beskriver endringen i stilart som uttrykk for endringer i mentalitet og idealer i samfunnet og knytter rokokkoen til handelspatrisiatet og klassisismen til embetsmannskulturen. I boka fokuserer han spesielt på klassisismen som ideal i embetsmannskulturen og undersøker hvordan dette kom til uttrykk i embetsgårdene, bygningskunsten, møbler, portretter og klesdrakt. Schnitler har også skrevet om portretter i *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre* (1920), der han presenterer mange av 1700-tallets kunstnere i Norge. Selv om disse bøkene er skrevet for nesten hundre år siden, kan de fortsatt ha nyttige opplysninger og perspektiver.

Kunsthistorikeren Leif Østby har også skrevet om portretter i Norge i denne perioden. Hans bok *Norske portretter* fra 1935 blir fremdeles referert til i nyere kunsthistorisk litteratur. Boka tar for seg portretter fra middelalderen til omtrent 1930, og både kunstnere, enkeltportretter og portrettkonvensjoner blir beskrevet.

Av nyere norsk litteratur om portretter kan nevnes antologien *Portrett i Norge* fra 2004, redigert av kunsthistorikerne Anne Wichstrøm, Janike Sverdrup Ugelstad og Nils Messel. Boka er en samling artikler av flere forfattere som tar opp ulike temaer som alle bidrar til å kaste nytt lys over portrettkunsten i Norge fra 1600-tallet til idag. Janike Sverdrup Ugelstad og Sissi Solem Winge tar opp aktuelle temaer for min oppgave som familieportretter og portretter av embetsstanden.

Forskningsperspektivene som er presentert ovenfor, har inspirert meg i min analyse av portrettene i Christiania. De er alle opptatt av viktigheten av å knytte portrettene til sin kulturelle kontekst. Richard Brilliant og Joanna Woodall knytter portrettene spesielt til oppfatninger av identitet som varierer med tid og sted. Representasjonen i portrettene inneholder koder og konvensjoner som må tolkes. Det gjør Brilliant ved hjelp av ”skjemaer” og Woodall ved å peke på den visuelle genealogien i portrettene. Marcia Pointon tolker det konnoterende eller symbolske nivået i portrettene ved å undersøke enkelte detaljer i representasjonen mer inngående. Før jeg skal analysere portrettene, er det nødvendig å se nærmere på oppfatninger av identitet i denne perioden.

En ny oppfatning av identitet

I boka *The Making of the Modern Self. Identity and Culture in Eighteenth-Century England* (2004) beskriver den amerikanske kulturhistorikeren Dror Wahrman blant annet portrettet som en av flere kulturelle praksiser som viser en endring i oppfatningen av identitet på slutten av 1700-tallet i England. I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i Wahrmans beskrivelse av denne endringen. Begrepet identitet begrenses derfor her til å omfatte den vestlige identiteten, innenfor samfunnets høyere klasser og innenfor en avgrenset periode. Wahrman beskriver det moderne vestlige synet på personlig identitet som en helt spesiell forståelse av personlig identitet som knyttes til ”selvet”. Han definerer denne forståelsen slik:

”one that presupposes an essential core of selfhood characterized by psychological depth, or interiority, which is the bedrock of unique, expressive individual identity” (Wahrman 2004, xi).

Wahrman ønsker å finne ut hvilke historiske omstendigheter som forårsaket fremveksten av det vestlige, moderne synet på selvet, som vokste fram på slutten av 1700-tallet. Han mener altså at det var historisk betinget. Antropologene var de første som påpekte at ulike forståelser av identitet og selvet har eksistert i ulike kulturer til ulik tid (Wahrman 2004, xi). Historien om ”selvet” og identitet har en lang og variert historie. Den britiske kulturhistorikeren Peter Burke understreker også dette og oppfordrer til en frigjøring fra det han kaller en vestlig oppfatning av identitet som en lineær utvikling fra lite individualitet til større, slik den sveitsiske kultur- og kunsthistorikeren Jacob Burckhardt presenterte det i sitt kjente verk *Civilization of the Renaissance in Italy* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*) i 1860. Ifølge Burke er det bedre å beskrive historien om ”selvet” som kategorier av variasjoner i ulike kulturer, og til ulike tider. Disse kategoriene og oppfatningene ligger til grunn for en variasjon av stiler av selvpresentasjoner. Han beskriver portretter som en del av den materielle kulturen som uttrykker de ulike ideene om selvet opp gjennom historien (Burke 1997, 24, 28).

Wahrman presiserer at hans beskrivelse er en spesifikk historisk fortelling om prosesser som foregikk i England på slutten av 1700-tallet, men med et sideblikk til Vesten mer generelt. Han beskriver hvordan det da oppstod en radikal endring i oppfatningen av personlig identitet. Han skiller mellom to helt forskjellige måter å forstå identitet på, identitet som unik individualitet for en person, som skiller det fra andre mennesker, eller som en felles følelse, som plasserer et individ innenfor en gruppe. Fram til de to siste tiårene av 1700-tallet var identitet først og fremst knyttet til spesielle kategorier som kjønn, klasse, rase og distinksjonen mellom mennesker og dyr. Wahrman undersøker utviklingen av mønstrene for forståelsen av

disse nøkkelkategoriene på slutten av 1700-tallet, slik det kom fram i ulike kulturelle praksiser og konkluderer med at de sammenfaller med utviklingen av forståelsen av personlig identitet. Denne endringen i forståelsen av identitet og selvet som gjennomsyret hele kulturen på ulike måter som kulturelle ytringer og praksiser, kaller Wahrman en kulturell revolusjon (Wahrman 2004, xiii).

Wahrman utvider Lorraine Dastons begrep om ”historisk epistemologi”⁵ innenfor vitenskapshistorie ved å avdekke de underliggende antakelsene, eller de ubevisste sporene, som ligger til grunn for det som skapte og begrenset menneskers tanker og handlinger (Wahrman 2004, xv). Han undersøker endringer innenfor kulturelle praksiser som teateret, maskeraden, klesdrakten og portrettet. Denne nye oppfatningen av identitet kom til syne i portrettkunsten da den endret karakter på slutten av 1700-tallet, ifølge Wahrman. Selv om målet var å oppnå en viss likhet med modellen også tidligere på 1700-tallet, endte man da opp med å skape store grupper med nesten identiske portretter (Wahrman 2004, 183). Ensformigheten i portrettene i denne perioden henger derfor ikke nødvendigvis bare sammen med en mangel på kunstnerisk kvalitet, men med et syn på identitet som noe som deles av flere.

Denne oppfatningen av identitet er også synlig i motebildet tidligere på 1700-tallet, der det var om å gjøre å skjule alle individuelle og karakteristiske trekk gjennom upersonlig tilbehør som parykk, hårpudder og sminke. Det kommer også til uttrykk i populariteten maskeraden hadde fram til slutten av 1700-tallet, der man ikke kledde seg ut i individuelle kostymer, men som kjente karakterer. Maskeraden ble faktisk sammenliknet med det virkelige liv, der man kunne ta på seg og forme ulike identiteter (Wahrman 2004, 166). Innen 1780 var maskeradens popularitet plutselig over. Disse omfattende endringene innenfor portrettet, klesdrakten og maskeraden skjedde samtidig som tilsvarende endringer innenfor andre kulturelle praksiser som litteraturen og teateret (Wahrman 2004, 182-183).

Synet på identitet som noe felles er også synlig i 1700-tallets forståelse av fysiognomi, som handlet mer om felles typer enn individuelle forskjeller. En ny teori om fysiognomi helt på slutten av 1700-tallet skulle få stor betydning for fremstillingen av mennesker i kunsten, og spesielt i portretter. Fysiognomi⁶ som vitenskap hadde eksistert siden antikken og fikk en oppblomstring under renessansen. På 1600-tallet var den imidlertid blitt redusert til en slags

⁵ Daston definerer ”historisk epistemologi” som ”the history of the categories that structure our thoughts, pattern our arguments and proofs, and certify our standards of explanation” (Daston 1994, 282-283).

⁶ Begrepet fysiognomi har i dag endret betydning og betegner bare ”utseende som skal karakterisere et menneske” (Store Norske Leksikon, 2010).

spådomskunst og selskapslek som tolket ansikter ut fra universelle personlighetstrekk og følelser, som frykt, stolthet, verdighet eller sinne. På slutten av 1700-tallet kom det igjen en ny interesse for fysiognomien da den ble ”gjenoppfunnet” av den sveitsiske teologen Johan Kaspar Lavater i hans *Essays on Physiognomi*. Den ble oversatt til engelsk i 1792 og kom i stadig nye utgaver fram til 1810. Fysiognomien fikk en ny betydning innenfor medisinsk praksis og fysisk antropologi, men også innenfor helt andre områder i samfunnet som romanen, teateret og innenfor alle former for visuell kunst. Ifølge Lavater var fysiognomien læren eller kunnskapen om sammenhengen mellom det ytre og det indre mennesket, den synlige overflaten og det usynlige innholdet (Wahrman 2004, 294-297). Wahrman ser den nye formen for fysiognomi som et bilde på det nye synet på identitet som et unikt, indre selv. Lavater uttalte at det menneskelige utseendet kom i en uendelig variasjon, som ikke bare var avhengig av klasse, kjønn, rase og lignende, men i forhold til individualitet (Wahrman 2004, 294, 297).

Alle disse endringene var ifølge Wahrman et uttrykk for en endring i oppfattelsen av identitet på slutten av 1700-tallet. I stedet for kategorier av identiteter som kjønn, rase og klasse utviklet det seg et dypere syn på personlig identitet som noe naturlig, fast og med en bestemt kjerne. Identitet ble ifølge Wahrman noe personlig, indre eller naturlig og medfødt, det ble synonymt med selvet. Kategorier som kjønn og klasse ble nå sett på som en naturlig del av dette selvet, og derfor som noe uforanderlig og opprinnelig, og ikke noe som kunne aktivt formes ved for eksempel bare å skifte klær (Wahrman 2004, 275, 276). Det skjedde et skifte fra identitet som ”identiskhet”, det vil si en kollektiv gruppe som vektlegger det en person har til felles med andre, til identitet som det essensielt unike som skiller en person fra alle andre. Det er ingen tilfeldighet at ordet ”personlighet” (*personality*) for første gang ble definert i *Oxford English Dictionary* i 1795 som: ”That quality or assemblage of qualities that makes a person what he is, as distinct from other persons” (Wahrman 2004, 276). Hvert enkelt individs identitet var noe som ble tilskrevet og forankret i naturen. Identitet ble derfor noe fast og naturlig, noe man ikke kunne gjøre noe med. Det gjaldt både kjønn, klasse og rase. Det ble derfor sett på som naturstridig å ”gi seg ut for” å være noe annet. Identitet i form av ”selvet” var noe medfødt og tilsynelatende stemplet på hvert enkelt individ. Det å være en mann eller en kvinne var en naturlig del av ens individuelle natur, som en derfor ikke kunne gjøre om på. Det som før ble oppfattet som identitetskategorier blir nå ansett som en naturlig del av selvet (Wahrman 2004, 278).

Denne nye erkjennelsen av selvet som synonymt med identitet kom også til uttrykk i en annen form for representasjon, nemlig i memoarlitteraturen. Memoarer som en selvbiografisk og selvrefleksiv sjanger vokste nettopp fram på slutten av 1700-tallet. De kunne fortelle en sammenhengende historie om utviklingen til det indre selvet hos et menneske (Wahrman 2004, 289). Ifølge Wahrman var det nye identitetsregimet en forutsetning for utviklingen av romantikken. Romantikken var en retning innenfor filosofi, litteratur og kunst som oppstod i Europa på begynnelsen av 1800-tallet. Dette innebar oppfatningen av at selvet kjennetegnes ved psykologisk dybde, en interesse for medfødte, intuitive og instinktive trekk eller atferd og vektleggingen av menneskelige forskjeller og individualitet. Filosofen Charles Taylor plasserer romantikken som kjernen i sin fremstilling av fremveksten av det moderne selvet i vestlig tanke. Han beskriver dette som ”the expressivist turn”, en vending mot de indre dybder av selvet (Wahrman 2004, 290-292; Taylor 1989, 368). Hvert menneske var originalt fra naturens side, og dette fikk betydning for hvordan man burde leve. Den ekspressive forståelsen av det menneskelig liv resulterte også i en ny forståelse av kunsten. Kunsten skulle ikke bare imitere, den skulle uttrykke kunstnerens indre som hadde naturen som kilde (Taylor 1989, 375-377).

Wahrmans begrep om en kulturell revolusjon og hans syn på at det skjedde en radikal endring i synet på identitet mot slutten av 1700-tallet, er et viktig utgangspunkt for min tilnærming til portrettene fra Christiania og for forståelsen av de endringene som skjer i representasjonen i denne perioden. Det er derfor også viktig å se nærmere på den kulturelle og samfunnsmessige konteksten for de endringene han beskriver.

Et samfunn i endring

Europa var preget av store omveltninger i perioden 1700- til begynnelsen av 1800-tallet. I de ledende stormaktene England og Frankrike var det gamle samfunnet, dominert av tradisjon og religion, i rask endring. Adelens makt og privilegier ble utfordret av et stadig voksende og mer velstående borgerskap. Årsaken til dette var blant annet økende handel både innenlands og oversjøisk til kolonier i andre deler av verden og en begynnende industriell produksjon av varer. Innen slutten av 1700-tallet var det moderne samfunnet på mange måter vokst fram. En av forutsetningene for utviklingen av synet på identitet som noe flytende og påvirkelig på begynnelsen av 1700-tallet, var ifølge Wahrman den økende kommersialiseringen i det nye handelssamfunnet, spesielt i de store og hurtigvoksende byene. Tilbudet av varer økte sterkt, og

klær og mote fikk større oppmerksomhet. Ved hjelp av klær kunne man fremstå som noe annet enn det man egentlig var, som i en maskerade. Denne utviklingen transformerte både kulturelle, moralske og personlige verdier til noe skiftende, og menneskenes identitet, i likhet med mote og papirpenger, stod i fare for å miste virkelig substans og verdi (Wahrman 2004, 202, 208).

Det er nettopp denne utviklingen den amerikanske sosiologen Richard Sennett beskriver i boka *The Fall of Public Man* (1977). Han tar utgangspunkt i den hurtige befolkningsveksten i de store byene London og Paris på 1700-tallet. Dette var en periode med stor sosial mobilitet, blant annet som en følge av det merkantile borgerskapets fremvekst. I denne konteksten ble det vanskelig å vite hvem som tilhørte de ulike klassene, og dermed hvordan man skulle forholde seg til fremmede på gaten, altså i den offentlige sfæren (Sennett 2002, 49). I slike nye komplekse samfunn ble det derfor vanlig å påta seg roller, ifølge Sennett. Ved hjelp av koder som virket både i teateret og i hverdagen, kunne man være sosial på en upersonlig måte i den offentlige sfæren. På samme måten som skuespilleren kunne vekke følelser hos folk i teateret, uten å avsløre noe av sin egen personlighet, kunne man også forholde seg til folk på gaten. En del av den rollen man påtok seg, handlet om kroppen, som ble benyttet som en mannekeng. Klær ble brukt som en ren dekorasjon, og det var det man forholdt seg til i det offentlige. Sennett beskriver dette som en objektivisering av kroppen, der klærne i seg selv var viktige, ikke personen som bar dem (Sennett 2002, 64-65, 69). Som nevnt tidligere, påpeker Richard Brilliant at portrettet viser hvordan personer ønsket å fremstå for samfunnet (Brilliant 1991, 10-11) og kan på den måten sies å tilhøre Sennetts offentlige sfære.

Den offentlige og den private sfære var to forskjellige sider av samfunnet som tilhørte ulike sosiale sammenhenger. Med økt fokus på oppdelingen i det offentlige og det private på slutten av 1700-tallet, fikk familien som institusjon større betydning. Det gjaldt også barnet og barndommen som nå ble oppdaget som et eget naturlig stadium i menneskenes liv. Dette skjedde i sammenheng med en endring i synet på det naturlige i løpet av 1700-tallet, ifølge Sennett. Rundt midten av århundret ble det naturlige oppfattet som noe universelt, noe som kom til uttrykk gjennom universelle, felles menneskelige sympatier. Det individuelle ble ikke forbundet med det private, slik det har blitt senere. Ifølge Sennett var det et resultat av at det gradvis oppstod et skille mellom kultur og natur, der det naturlige ble koplet med det private og kulturen med det offentlige (Sennett 2002, 89-91).

Videre utover på 1800-tallet ble individuell personlighet en sosial kategori i det offentlige liv, ifølge Sennett. Årsaken til dette kan spores i den økte sekulariseringen mot slutten av 1700-

og begynnelsen av 1800-tallet. Mennesker søkte ikke lenger mening først og fremst i religionen, men i mennesket selv og vitenskapen. Personligheten ble uttrykk for menneskets iboende mening der selvet var en fast og uforanderlig kjerne som skulle utkrystalliseres. De umiddelbare ulike inntrykkene mennesker gjorde på hverandre ble antatt å være deres personlighet. Den kunne med andre ord leses i en persons utseende (Sennett 2002, 150-152). Man ønsket derfor å kle seg mest mulig nøytralt for å beskytte seg mot andres blikk. Dette gjaldt spesielt for samfunnets høyere sosiale lag i byene, og det var der moten ble skapt. For borgerskapet var de viktigste fenomenene som ble knyttet til personligheten klasse, kjønn og moral. De små detaljene i de nøytrale klærne ble derfor viktige koder for å tolke andre mennesker i forhold til dette (Sennett 2002, 164).

Både Wahrman og Sennett understreker betydningen av de store og raske endringene i samfunnet for menneskenes syn på seg selv og hverandre. Objektiviseringen av kroppen og rollene man spilte i den offentlige sfæren, kan sees i sammenheng med den ytre formen for identitet som Wahrman beskriver. I likhet med Wahrman viser Sennett at synet på identitet har stor betydning for klesdrakten og moten.

Klær som kulturens speil

Klesdrakten er en viktig del av presentasjonen av personen i et portrett. Det gjelder hele den ytre fremstillingen som også inneholder sminke og hårmoter. Gjennom klesdrakt kan en persons identitet, status, yrke eller kjønn formidles. Det finnes mye litteratur om drakthistorie og hvordan moten forandret seg i løpet av 1700- og 1800-tallet i Europa. Det meste av denne litteraturen knyttes til kunsten, og spesielt portretter benyttes som en kilde til informasjon om klesdrakten. Klær kan leses som symboler og bærere av mening, som kan knyttes til kulturelle endringer og holdninger.

Klesdrakt er, som nevnt, en av de kulturelle praksisene som Wahrman undersøker i sin studie av endringer i synet på identitet på 1700-tallet i England. I det førmoderne Europa var klær knyttet sammen med ytre autoritet. Klesdrakten dannet bokstavelig talt en persons identitet, som for eksempel konge eller tjener, eller tilhørighet til et laug. Utover på 1800-tallet fikk klær heller den motsatte betydningen, og var et "uttrykk" for personen, det vil si som et ytre tegn på det indre selvet. Innen 1700-tallet hadde det kommersielle markedet gjort klær til varer, og den ytre autoriteten hadde forsvunnet. Klesdrakten hadde ennå ikke et grunnlag i det

indre selvet, men var heller ikke gjennomsyret av den autoriteten den hadde på 1500- og 1600-tallet. Likevel beholdt klesdrakten den tidligere funksjonen i å skape en persons identitet. På denne måten knytter Wahrman klesdrakten til endringer i synet på identitet. Den moderne tanken er at identitet er knyttet til selvet og det indre, en person på 1700-tallet så i stedet identitet som noe ytre og sosialt som kunne formes, blant annet ved hjelp av klær, sminke og hårmoter (Wahrman 2004, 178-179, 207).

Det moralske synet på hva som er passende klesdrakt varierer i forhold til de rådende standarder for hva som er ”naturlig” og ”idealet”, skriver kunsthistorikeren Anne Hollander i sin bok, *Seeing Through Clothes* (Hollander 1993, 75). Hollander definerer mote som ”the whole spectrum of desirable ways of looking at any given time” (Hollander 1993, 350). Hun ser endringer i moten som et uttrykk for de underliggende eller ubevisste ønskene om hvordan man vil fremstå i et samfunn. Hollander tar for seg representasjonen av kroppen og klesdrakten i kunsten og gjør rede for hvordan de mannlige og kvinnelige idealene endret seg fra antikken til idag.

I artikkelen ”Silke er dog smukkere” skriver kunsthistoriker Anne Kjellberg om portrettet som en drakthistorisk kilde. Hun påpeker hvordan portrettet er en av de viktigste kildene for å få informasjon om klesdrakten, og at klesdrakten på sin side er med på å belyse aspekter ved portrettet. Klesdrakten i kunsten er allikevel i stor grad blitt ignorert av de fleste kunsthistorikere, og det er svært lite som er kjent angående hvem som valgte klesdrakten for et portrett og hvorfor. Kjellberg diskuterer i hvilken grad det er personenes virkelige klær som er gjengitt i de norske portrettene, eller om det er oppdiktete drakter. Dette kan det være vanskelig å avgjøre når klesdrakten ikke er bevart. Kjellberg påpeker at det var mindre vanlig i Norge at portrettmalerne fremstilte folk i tidløse fantasiklær, slik det ofte var ellers i Europa. Hun mener derfor at klesdraktene i portrettene som oftest har rot i virkeligheten, nærmere bestemt hos samfunnets øvre lag (Kjellberg 2004, 112).

Den amerikanske kunsthistorikeren Aileen Ribeiro har skrevet flere bøker om endringer i moten i England og Frankrike på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. Ifølge henne er klesdrakten også spesielt viktig innenfor portrettkunsten, den er en grunnleggende del av et portrett som ikke kan oversees. Hun knytter endringer i moten til kulturelle og samfunnsmessige endringer, spesielt i sammenheng med den franske revolusjon. 1700-tallet beskrives som rokokkoens århundre i Europa. I tillegg til å være en stil innenfor arkitektur, kunst, klær, interiør og dekorasjon, var rokokkoen et uttrykk for adelens idealer og væremåte.

Over hele Europa var forbildet det franske hoffet med dets overdådighet, uniformitet og kunstighet. Et begynnende svermeri for naturen kunne også spores, men da en kunstig natur hvor naturen sees som en kulisser. I annen halvdel av 1700-tallet vokste det imidlertid fram en reaksjon mot dette som en ny trend innenfor europeisk kunst og kultur, blant annet inspirert av tankene til Jean-Jacques Rousseau og opplysningstidens ideer. I *Discours sur les sciences et les arts* (1750) hadde Rousseau utarbeidet en teori om at alle former for kunst og kunstighet var en ødeleggende kraft. Det gjaldt også den kunstige og overdrevne stilen i klesmoten som ifølge Rousseau fordervet mennesket (Ribeiro 1995, 3). I sitt hovedverk *Émile ou de l'éducation* (1762) satte Rousseau likhetstegn mellom naturlighet, enkelhet og renhet i kontrast til det sofistikerte og tilgjorte. Den nye formen for enkelhet ble knyttet sammen med nye forestillinger om renhet. Dette skillet mellom det kunstige og det naturlige ble tydelig i Frankrike i tiden etter 1760. Det kunstige ble assosiert med tilgjorthet og forkledning, som stod i kontrast til det naturlige, enkle og spontane. Kunstigheten ble et tegn på svakhet, forfengelig og overdreven luksus. Det ble gradvis upopulært å gå med parykker i en ”pyramide av krøller”, pudre håret og sminke seg. Kritikken av de eksisterende kodene for hvordan man skulle se ut og kle seg, innebar en avvisning av den tidligere vektleggingen av klesdrakten som et ledd i distinksjonen mellom adel og borgerskap. Dette var en bekreftelse på at det fantes andre verdier enn de ytre, altså verdier som kom innenfra (Vigarelo 1988, 131-132).

Carl W. Schnitler beskriver hvordan endringene i klesmoten på slutten av 1700-tallet i Norge i stor grad fulgte de endringene som skjedde ellers i Europa, på grunn av den nære kontakten med England (Schnitler 2005, 12). Det er derfor interessant å se portrettene i lys av Ribeiros opplysninger om moten i England og Frankrike. Den danske drakthistorikeren Ellen Andersen beskriver klesdrakten i Danmark i denne perioden på bakgrunn av portretter og bevarte plagg. Hun forklarer også Frankrikes og spesielt Englands toneangivende rolle for smaken i Danmark (Andersen 1986, 13). Alle disse forfatterne beskriver en endring i moten fra rokokkoens forseggjorte klesdrakt til en mer naturlig og enkel stil mot slutten av 1700-tallet. Dette blir sett i sammenheng med en ny vektlegging av følsomhet og et nytt ideal om naturlighet.

Det nye naturlighetsidealet og det romantiske idealet som gradvis ble det toneangivende innenfor kunst, litteratur og mote utover på 1800-tallet, var spesielt viktig for hvordan kvinner skulle fremstå. På slutten av 1700-tallet ble kjønnene kontrastert gjennom klesdrakten, i motsetning til tidligere på 1700-tallet, da menn og kvinner ofte ignorerte eller byttet om på de

tydelige kjønnskillene. Dette synet på kjønn blir beskrevet som en ”ettkjønnsmodell”, der det var tillatt for begge kjønn, i hvert fall innenfor de høyere klassene, å spille på ulike former for kjønnsidentitet gjennom klesdrakt, oppdragelse og vaner (Wahrman 2004, 59). Idéhistorikeren Ellen Krefting beskriver denne forståelsen av kjønn som sosial-performativ, det vil si at det var klær og sosial atferd som signaliserte kjønn. Senere på 1700-tallet ble dette derimot ansett som noe unaturlig og uakseptabelt (Krefting 2008, 154-155). Ifølge den amerikanske historikeren Thomas Laqueur kan denne endringen forklares ved at det i løpet av 1700-tallet vokste fram en mer essensialistisk ”tokjønnsmodell”, som innebar en dikotomisering av kjønnene. Denne dikotomiseringen bygget hovedsakelig på nye biologiske og ”naturlige” argumenter hvor biologisk kjønn ble en mye viktigere identitetsmarkør enn det hadde vært tidligere (Laqueur 1990, 8). Denne oppfatningen av menn og kvinner som biologiske kontraster som utfyller hverandre i samfunnet kaller Laqueur for to-kjønnsmodellen. Kvinnen ble ansett som noe helt forskjellig fra mannen og tillagt spesielle egenskaper fysisk, følelsesmessig og moralsk. En slik kontrasterende kjønnsoppfatning bygger, ifølge Laqueur, på Rousseaus tanker og ble en viktig del av den europeiske patriotiske diskurs (Laqueur 1990, 198-199). Den danske etnologen Tine Damsholt refererer i sin fremstilling av de nye borgeridealene i boka *Fædrelandskjærlighed og borgedyd* (2000) blant annet til Laqueur. Hun beskriver hvordan denne kjønnsdikotomiseringen også kom til uttrykk i klesdrakten som en del av det nye idealet om den gode borger (Damsholt 2000, 137).

Den fornuftige og følsomme borger

Mens adelen lenge hadde følt seg hevet over samfunnet, var det nye borgerskapet i siste halvdel av 1700-tallet en mye sterkere del av det samfunnet som nå vokste fram. Flere steder i Europa var preget av det den britiske historikeren Simon Schama har beskrevet som ”den kulturelle konstruksjonen av den gode borger” i boka *Citizens: A Chronicle of the French Revolution* (Schama 1989, 123). Dette begrepet har flere forfattere senere benyttet seg av (Eliassen 2001, 14; Damsholt 2000, 127). Den gode borger skulle stå for det motsatte av det rokokkoens hoffkultur hadde representert. Dyd og enkelhet skulle erstatte de ytre formalitetene og den ekstravagansen som hadde preget hoffkulturen. Følsomhet var ifølge Schama et nøkkelord i konstruksjonen av den gode borger, fordi den var en forutsetning for moralen (Schama 1989, 147-149). Denne konstruksjonen skjedde også gjennom bruk av forbilder fra fortiden, og

borgersoldaten i de klassiske greske og romerske republikkene ble viktige idealer i forbindelse med den franske revolusjonen (Schama 1989, 169). Den gode borger skulle være både følsom, moralsk og pliktoppfyllende (Damsholt 2000, 134). Fornuft og følsomhet blir i dag ofte betraktet som motsetninger. Hva lå i disse begrepene på 1700-tallet?

Opplysningstiden skildres gjerne som en periode først og fremst preget av fornuften. Det var *Encyklopediens*⁷ tidsalder, og vitenskapen fikk en ny rolle på bekostning av religionen. Litteraturviteren Knut Ove Eliassen fremhever at man må knytte forståelsen av samtidens politiske konflikter mellom adel og borgerskap til begrepsparet fornuft og følelser og opplysningstidens tanker. Han beskriver 1700-tallet som "sanselighetens århundre" og forklarer hvordan fornuft og følelser ikke var motsetninger, men en gjensidig forutsetning. For å skape orden i naturens kaos, var mennesket avhengig av følelsene og sansene i tillegg til fornuften. Ifølge franske naturfilosofer på midten av 1700-tallet, blant andre Denis Diderot, stod ikke sanselighet og følsomhet i kontrast til fornuften, de var selv bærere av erkjennelsen. De mente at erkjennelsen fant sted i en kompleks overgang mellom sanselighet, følsomhet og fornuft (Eliassen 2001, 10-14). En sanselig opplevelse innebar at en person måtte forholde seg til nye sider ved sin egen karakter, og på den måten erkjenne seg selv (Damsholt 2000, 131). Etymologisk har også de franske og engelske ordene fornuft og følelse et felles opphav.⁸

Ellen Krefting tar utgangspunkt i ulike definisjoner av sensibilitetsbegrepet i den store franske *Encyklopedien* for å kaste lys over 1700-tallets utforsking av menneskets natur. Både natur- og fornuftsbegrepet gjennomgikk store semantiske endringer ved begynnelsen av 1700-tallet. Naturbegrepet ble utvidet fra å bli benyttet om tingenes essens eller vesen til å omfatte hele den samlede materielle, sansbare verden. Menneskenaturen omfattet nå mennesket som fysisk kropp med alle dens egenskaper, som sanser, følelser og fornuft. Forståelsen av fornuft som en evig sannhet eller som medfødte idéer, endret seg til forståelsen av fornuft som noe man kan opparbeide seg, som en kunnskapssøkende energi og som handling. En metafysisk forståelse erstattes med andre ord av en psykologisk og pedagogisk. Fornuften ble forankret både i det sanselige og det følelsesmessige. Det franske begrepet om *sensibilité* betegnet en gråsonen mellom det kroppslige og det sjelelige, men omfattet ikke subjektive og destruktive

⁷ *Encyclopedien* var et stort oppslagsverk (tilsammen 35 bind) med redaktørene Denis Diderot og Jean Rond d'Alembert utgitt i perioden 1751-1772. *Encyclopedien* står igjen som et symbol på selve opplysningstiden med dens ambisjoner om å samle og spre all verdens kunnskap (Krefting, Maurseth 2008, 7).

⁸ Ordstammen i både de engelske ordene "sensitivity" og "sensitivity" eller franske "sensitivité" og "sensibilité" kommer fra det latinske "sensus" som betyr både sans, følelse og fornuft. (Johanssen, Nygaard, Schreiner et. al., 1998, 612).

lidenskaper. Følsomheten var først og fremst kollektiv, et tegn på sosiale og moralske ferdigheter. Gråt, rødming og gåsehud var slike lesbare tegn. I *Encyklopedien* omtales *sensibilité* både som moralsk-åndelig og medisinsk-fysisk sensibilitet. Sensibiliteten ble uttrykk for ”naturens stemme”, og den fikk et ”naturlig” og allmennmenneskelig uttrykk gjennom kroppens emosjonelle tegn. Den medisinsk-fysiske sensibiliteten bygget på nye fysiologiske teorier om nervesystemet på midten av 1700-tallet. Det kroppslige og det sjelelige fikk uttrykk gjennom nervesystemets forbindelse mellom kropp og bevissthet, det fysiske og det moralske. Sensibiliteten var også utgangspunktet for menneskets evne til å tilegne seg kunnskap. Sensibiliteten er en egenskap som er felles for alle mennesker, men varierer for eksempel i forhold til kjønn og alder. Den muliggjorde derfor en individualisering og utvikling av selvet eller ”jeget”, ifølge Ellen Krefting (Krefting 2003, 5-15).

Følsomhet ble også knyttet til patriotisme. Ideen om patriotiske følelser stod sentralt i den politiske debatten på slutten av 1700-tallet. Den gode borger hadde en følelse av fedrelandskjærighet, som ikke skulle være en påtvunget plikt, men som derimot skulle komme fra det indre. Det å være en borger⁹ innebar rettigheter som det å være likestilt de andre borgerne, og med denne rettigheten kom det også en plikt om å ta hensyn til det felles beste, til allmennviljen. Det å overholde sine forpliktelser og være villig til å sidesette sine egne interesser for det felles beste ble definert som sann borgerdyd (Damsholt 2000, 76, 81, 88).

Denne borgerdyden betegner historikeren Odd Arvid Storsveen som allmennpatriotisme, til forskjell fra nasjonal patriotisme. Patriotene foretok et bevisst moralsk valg til å la seg lede av et statsborgerlig ideal for å gavne fellesinteressen i det samfunnet man var borger av. Patriotene var aktive og arbeidsomme og et godt eksempel for andre. Det ble opprettet ulike organisasjoner og foreninger for å fremme allmennnyten som for eksempel vitenskaps- og landbruksselskaper, såkalte ”patriotiske Sælskab”. Patriotismen var knyttet til det samfunnet eller den staten man tilhørte, der nasjonal tilhørighet var underordnet. På slutten av 1700-tallet ble imidlertid den norske patriotismen knyttet mer til norske forhold og til fordelingen av allmenninteresse innenfor staten Danmark-Norge. De norske patriotene ble i økende grad opptatt av å heve Norges velstand og dannelsesnivå til samme nivå som Danmark og andre europeiske land. Storsveen betegner en slik patriotisme for nasjonal patriotisme eller nasjonalånd. Allmennpatriotisme og nasjonal patriotisme er nært beslektet, begge er en form

⁹ En borger i betydningen statsborger, medborger eller et medlem av samfunnet, og svarer til det franske ”citoyen” og det engelske ”citizen” (Damsholt 2000, 81).

for fedrelandskjærlighet, men kan likevel skilles fra hverandre. Allmennpatriotismen var en borgerdyd styrt av fornuften, mens nasjonalpatriotismen i større grad var knyttet til følelsene (Storsveen 1997, 16-19).

Tine Damsholt knytter også den nye følsomheten på 1700-tallet sammen med patriotisme og borgerlig pliktoppfatning. Følelsene skulle garantere at individene hadde den rette moral og følte ansvar overfor samfunnet. Kvinnene ble ansett for å være spesielt følsomme fra naturens side, og de fikk derfor en viktig moralsk oppdragende rolle som hustru og mor innenfor familien (Damsholt 2000, 188). Følelser, medlidenhet og gråt ble tillagt moralsk oppdragende verdier, og den følsomme litteraturen skulle gi veiledning i dette. Lesing ble forbundet med selvbevissthet – å lese, skrive og føle ble deler av det å føle selvet. Bevegelse, både følelsesmessig og fysisk, ble et ideal for den patriotiske borgeren, og nye måter å bevege seg på kan sees innenfor militærtaktikk, dans og hagevandring. Spaserturen skulle ikke lenger være stiv og kontrollert, men bestå av mer naturlige bevegelser. Vandringen i parker og hager i den nye engelske stilen var en måte å forbedre seg selv på, både fysisk og ved hjelp av de følelsene naturen i hagen vekket (Damsholt 2000, 135). Konstruksjonen av den gode borger var nettopp et forsøk på å skape et bedre menneske og en egen kulturell identitet for borgerstanden. I prosessen spilte begrepsparet fornuft og følelser en viktig rolle. Simon Schama omtaler nettopp den nye følsomhetskulturen som en antitese mot rokokkoens hoffkultur. Det dydige og moralske ble tillagt større verdi, og det å ha et følsomt hjerte ble ansett som en forutsetning for moraliteten. Denne drastiske kulturelle endringen innebar en ny måte å snakke og skrive på som ble vanlig under den franske revolusjon. Man appellerte til sjelen, til øm menneskelighet, sannhet, dyd, naturen og det idylliske familieliv (Schama 1989, 150).

Ifølge den franske forfatteren Anne Vincent-Buffault var den viktigste av alle følelser medfølelsen og sympatien for andre menneskers lidelser. Det var allment akseptert, og til og med forventet i visse situasjoner, at følelser kom til uttrykk på en måte vi i dag kanskje ville oppfatte som teatralisk, som det å falle på kne, besvime eller gråte høyt. Datidens sentimentale romaner utviklet en egen retorikk for gråt, med regler for en passende måte å gråte på til enhver anledning, som ble ansett som moralsk riktig (Vincent-Buffault 1991, 16-18). Det var altså ikke snakk om ukontrollerte følelsesutbrudd, men forventede reaksjoner i ulike sammenhenger.

Buffault forklarer også hvordan dette endret seg utover på 1800-tallet. Hun beskriver det som at tårene trakk seg inn i den private verden. Det ble ikke lenger ansett som maskulint å gråte i det offentlige rom. Følsomhet ble forbundet med sentimentalitet og oppfattet som

feminint, og fornuft og følelser ble etter hvert oppfattet som motsetninger (Vincent-Bufferault 1991, 245). Dette kan knyttes til kjønnsdikotomiseringen diskutert tidligere.

Begrepsparet fornuft og følelser ligger til grunn for mange av de endringene som skjedde i løpet av siste halvdel av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet, og knytter disse sammen. Det fikk betydning for den nye vektleggingen av menneskets indre og følgelig et nytt syn på identitet, for oppfatningen av det naturlige og dermed av klær og mote, kjønn, barn og familie. Fornuft og følelser var også grunnlaget for konstruksjonen av den gode borger. Fornuft og følelser utgjorde ingen motsetning, siden følelsene var utgangspunktet for moralen og plikten, som igjen var selve kjernen i den gode borgeren. Den gode borgeren skulle være både følsom og fornuftig. I analysen vil jeg vise hvordan disse idealene kom til syne i portrettene i Christiania fra denne tiden, og dermed hvilken betydning de fikk for hvordan byens overklasse ville fremstå for hverandre og for ettertiden.

Kapittel 3

Materiale, kildekritikk og metode

Denne oppgaven benytter et eldre materiale, der mange av bildene går tilbake til annen halvdel av 1700-tallet. Jeg ønsker å sette søkelyset på disse gamle og til dels glemte portrettene og se dem i et nytt perspektiv. Jeg kommer ikke bare til å benytte portrettene som passive illustrasjoner, men som aktive kilder i analysen. Å benytte bilder som aktive kilder har vært både spennende og utfordrende. Hva innebærer de eventuelle farene eller fordelene ved å benytte bilder som kulturhistorisk kilde? Hvordan kan bilder tolkes, og hva kan de fortelle oss? Til slutt vil jeg diskutere noen metoder for billedtolkning og hvordan disse kan kombineres og brukes på mitt materiale.

Materiale

Jeg har tatt utgangspunkt i portrettene som befinner seg i billedsamlingene til Oslo Museum og Norsk Folkemuseum. Jeg har søkt etter portrettene fra perioden i Oslo Museums digitaliserte samlinger, og jeg har gått igjennom store deler av samlingen i arkivet og sett portrettene på nært hold. Jeg har også gjennomført Norsk Folkemuseums digitaliserte base over portretter på nettet. Til sammen er dette et svært stort materiale med hundrevis av portretter fra den aktuelle perioden. Det er vanskelig å anslå et nøyaktig antall portretter fra Christiania fra denne perioden som finnes i disse samlingene, siden mange av portrettene er usikre med hensyn til datering og stedstilknytning.

Det har vært en omfattende oppgave å velge ut noen få. Problemstillingen i oppgaven har ledet utvalget av portrettene. Tidsmessig og geografisk er utvalget derfor begrenset til portretter som spenner fra 1750 til 1840, og til portretter som viser personer som bodde i eller som hadde nær tilknytning til Christiania. Ett kriterium i utvelgelsen har vært at personen på portrettet kan identifiseres. Flere portretter måtte derfor velges bort, enten fordi det viste seg at personen ikke hadde noen direkte tilknytning til Christiania, eller fordi det ikke var mulig å finne noen opplysninger om vedkommende.

Jeg ønsker å undersøke hva den visuelle presentasjonen i portrettene kan fortelle om endringer i oppfatningen av identitet og nye idealer i samfunnet, sett i sammenheng med forskningsperspektivene om identitet, klær og moter og begrepene fornuft og følelser. Som kapitlet om forskningsperspektivene viste, er disse endringene godt dokumentert som en generell utvikling i europeisk historie. Mitt anliggende er derfor ikke å vise at de skjedde, men å undersøke *hvordan* endringer i representasjonen innenfor disse områdene kommer fram i portrettene fra Christiania. Dette er en dybdeundersøkelse, og hensikten er ikke å generalisere. Utvalget er ikke representativt, men kan beskrives som strategisk, som ofte brukes innenfor kvalitativ metode. Hensikten med den kvalitative metoden er å oppdage så mange ulike kvaliteter ved analyseobjektene som mulig, mens et representativt utvalg ville inneholdt en del overflødig informasjon og kanskje ikke fått med alle de aspektene som jeg ønsker å undersøke (Eneroth 1987, 63). Jeg valgte derfor ikke å ta med mange portretter som bare bekrefter de samme funnene, som for eksempel samme hårfrisyrer, klesdrakter og positurer. Hensikten er ikke å dokumentere i bredden og vise tallmessig hvor mange forekomster som finnes av en spesifikk måte å bli fremstilt på. Jeg ønsker derimot å vise variasjoner i fremstillingen i løpet av perioden. Utvalget består derfor både av portretter som viser elementer som går igjen i samlingene, og portretter som viser noe som er spesielt og som skiller seg litt ut fra de andre. Utvalget består også av de ulike typene portretter fra perioden, det vil si både enkeltportretter, familieportretter, portretter innendørs og ute i naturen.

Innenfor størrelsen på en masteroppgave er det bare mulig å analysere et begrenset antall portretter. For å kunne foreta en detaljert analyse av hvert portrett, har jeg derfor begrenset utvalget til 20 portretter, hvorav det er 10 portretter av menn, sju av kvinner og tre familieportretter. Dette gjenspeiler på mange måter samlingene. I arkivene til både Oslo Museum og Norsk Folkemuseum finnes det atskillig flere portretter fra denne perioden av menn enn det finnes av kvinner, og det finnes enda færre familieportretter.

Noen av personene i portrettene jeg har analysert, var kjente personer i sin tid som det er skrevet en del om både i samtid og ettertid, mens andre er mer ukjente. De fleste portrettene er såkalte privatportretter, det vil si at hensikten med portrettene var å henge på veggene i private hjem. Det viste seg ganske tidlig at det var vanskeligere å finne informasjon om kvinnene enn mennene. Portrettmalerne har det også vært vanskelig å finne informasjon om, og de er i enkelte tilfeller ukjente. Av de som er identifisert, er flere av utenlandsk opprinnelse, noen mer berømte enn andre. Kunstnerne reiste ofte rundt i landet og malte portretter på oppdrag i

enkelte regioner av gangen, der de kunne oppholde seg i kortere eller lengre perioder (Schnitler 2005, 104). På 1700-tallet tilhørte kunstnerne i Norge fremdeles malerlaugene og ble ansett som håndverkere. De forholdt seg til konvensjonene for hvordan et portrett skulle være, og på grunn av den sosiale avstanden mellom kunstnerne og oppdragsgiverne, var det oppdragsgiverens ønsker som var bestemmende for fremstillingen i portrettene (Schnitler 1920, 2-3). I analysen har jeg derfor ikke lagt spesiell vekt på kunstnernes rolle. Jeg ønsker heller ikke å legge vekt på bildenes estetiske kvaliteter, eller vurdere kunstnerens talent eller innflytelse. Som Peter Burke påpeker i boka *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, kan alle typer bilder tjene som historiske kilder, uavhengig av deres estetiske kvaliteter (Burke 2001, 16).

Siden jeg ser på endringer over en lengre periode, har jeg valgt å presentere portrettene først og fremst kronologisk, så langt det har vært mulig. Det har vært vanskelig der årstallet for når portrettet ble malt er ukjent, og mindre unntak er gjort der de er behandlet tematisk. Ved å kombinere disse tilnærmingene mener jeg at de eventuelle endringene som skjer i representasjonen kommer tydeligere fram.

I denne oppgaven ønsker jeg, som nevnt tidligere, å få portrettene til å fortelle. Analysen av noen utvalgte portretter fra én bestemt sosial klasse og ett geografisk område kan gi eksempler på hvordan de kan fortelle noe om menneskene i denne perioden fra denne sosiale klassen og dette området – deres verdensbilder og idealer, og hvordan de ville fremstå overfor andre. Ved å velge portretter fra en periode på 90 år, kan de også fortelle om endringer over tid. Analysen er derfor delt inn i to perioder. Denne inndelingen må ikke sees som noe endelig. Det er ikke noe klart skille, og det kommer fram at 1790-tallet var en overgangsperiode. Portrettene fordeler seg omtrent likt på perioden før 1790 og etter 1800. Jeg har valgt å dele materialet ved 1790 for å kunne behandle familieportrettene samlet, og for å fremheve de endringene som blir synlige på denne tiden. Inndelingen av materialet henger sammen med problemstillingen der jeg blant annet ønsker å vise en endring som skjer i representasjonen i portrettene på slutten av 1700-tallet.

De skriftlige kildene er ment som en utdypning, som gir flere opplysninger om de visuelle kildene og den kulturelle konteksten. De skriftlige kildene omfatter reisebeskrivelser, memoarlitteratur og dagbøker fra perioden. Flere reiseskildringer beskriver Christiania og møter med noen av innbyggerne på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. De kan gi opplysninger om byen og menneskene der, sett utenfra, men med datidens øyne. De jeg har

benyttet meg av, er skrevet av engelskmenn som presten og historikeren William Coxe, vitenskapsmennene Edward Daniel Clarke og Thomas Robert Malthus og forfatteren Mary Wollstonecraft, den franske offiseren Jacques-Louis de la Tonnay og den italienske juristen Giuseppe Acerbi. De foretok alle lengre reiser i Norge og de andre nordiske landene på slutten av 1700-tallet, noen av dem helt til Nordkapp. Fra tiden etter 1814 har jeg benyttet meg av beretningene til den tyske teologiprofessoren Friederich Wilhelm von Schubert (1817-18) og to engelskmenn, trelasthandleren Henry Norman (1824) og marineløytnant William H. Breton (1831).

Reiseskildringer er en historisk kilde som kan benyttes både som en levning og som en beretning, ifølge kulturhistoriker Bjarne Rogan. Som levning forteller de noe om de reisendes inntrykk og kulturelle bakgrunn, som beretning kan reiseskildringene fortelle noe om enkelte forhold slik som klesdrakt, byggeskikk og sosiale omgangsformer. Reiseskildringene kan sees som uttrykk for kulturmøter. Utlendingene som foretok reiser i Norge tolket det de opplevde ut fra sin egen kulturelle bakgrunn (Rogan 1998, 92-93). Reiseskildringene er en egen sjanger som befinner seg i grenselandet mellom dokumentasjon, selvbiografi og fiksjon.

Observasjonene til de reisende er subjektive tolkninger og opplevelser, og de kunne derfor overdrives for å gjøre fortellingen mer spennende (Rogan 1998, 97).

Reiseskildringenes beskrivelser av Christiania er de reisendes opplevelse av byen. De sammenlikner den ofte med andre norske byer de har besøkt, eller med forhold i hjemlandet. Forfatterne tilhørte de høyere sosiale lag i sine hjemland, og møtet med Christianias befolkning var ikke så fremmedartet som med befolkningen mange steder utover landsbygda i Norge. I Christiania ble de tatt godt imot av byens rike borgere. Flere av personene på de utvalgte portrettene nevnes direkte og beskrives i reiseskildringene. De gir derfor et innblikk i hva slags inntrykk disse personene kunne gjøre på andre i samtiden.

Jeg har benyttet meg av *Morten Leuch d.y.'s dagbok 1757-1762* for å få opplysninger om ham og hans omgangskrets og hvordan livet artet seg på midten av 1700-tallet. Dagboken, som er skrevet av Morten Leuch selv og i noen tilfeller av enkelte av hans venner, blir også kalt *Bogstad-protokollen*. Den inneholder ikke så mange personlige tolkninger og gir heller ikke noe innblikk i forfatterens følelser eller tanker. Den forteller derimot om en del av Morten Leuchs daglige gjøremål og den store selskapeligheten på Bogstad. Dagboken er nærmest en hyttebok som dokumenterer hvem som kom og hvem som dro fra Bogstad (Arnesen 2006, 5-6).

I sine memoarer *Gamle Dage: Erindringer og tidsbilleder* skriver Conradine B. Dunker om oppveksten i Christiania på slutten av 1700-tallet. Hun forteller også mye om sosietetslivet i byen og møtet med flere av personene på portrettene. Memoarene er skrevet i form av brev til broren Christopher Hansteen i årene 1852 til 1855, og de ble første gang utgitt i bokform i 1878. Bernt Ankers selvbiografi er en opplisting av alle hans gode egenskaper og meritter og er ikke preget av selvrefleksjon. Han hadde tydeligvis sitt eget ettermæle i tankene, og hans ønske var at den skulle trykkes og utgis etter hans død.

Både bilder og skriftlige kilder er tolkninger, i en beskrivelse av en hendelse har det alltid foregått en tolkningsprosess. Av mine kilder gjelder dette både portrettene, dagbøkene, memoarene og reiseskildringene. De er retrospektive, og de gir aldri en ufortolket fremstilling av hvordan det var. Når man forteller noe, benyttes forståelsesrammer, språk og fortellermåter som passer i en gitt situasjon. Tolkningene sier derfor noe om hva som ble tillagt mening og betydning i den kulturen de ble skapt i, fremhever historikeren Ingar Kaldal (Kaldal 2003, 96-97). Dette gjelder også portretter. Når kunstneren skal male et portrett, altså gjengi en person, tar vedkommende i bruk sin kunnskap, teknikk og fremstillingsmåter som ansees som passende. Det som er fortalt, eller malt, altså tolkningen, er alltid preget av den konteksten den har blitt skapt i. Kildene gir til sammen ulike innfallsvinkler til denne konteksten. De skriftlige kildene utfyller den kulturelle konteksten i tillegg til forskningslitteratur som finnes om perioden. Kaldal fremhever at den kulturelle konteksten består av mange relevante aspekter og beskriver den derfor som en ”vev med tråder i mange retninger”. Konteksten består av uendelig mange ”tråder”, og det er ikke mulig å ta for seg alle relevante aspekter (Kaldal 2003, 78). Det er derfor nødvendig å velge hvilke tråder i veven som er interessante for å analysere representasjon i portrettene.

Bilder som kulturhistorisk kilde

Malerier og fotografier er blant våre viktigste historiske kilder. Menneskets skriftspråk har sitt opphav i figurer og tegninger, og den eldste form for historisk kilde som finnes er bilder. Det klassiske skillet hvor skriftlige kilder omtales som ”talende” og ikke-skriftlige kilder som ”stumme”, er ifølge Kaldal ikke alltid riktig. Som materiell kilde kan bildet faktisk vise seg å være mer talende og ha et mer fremtredende meningsinnhold enn skriftlige kilder. Bilder er

meningsbærende tegn og spor som kan "leses" hvis man kjenner kodene i den kulturen som bildet stammer fra (Kaldal 2003, 54-56).

Peter Burke beskriver i boka *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* hvordan bruken av bilder som historiske kilder fikk et nytt fokus i 1980-årene. I 1985 arrangerte amerikanske historikere en konferanse om "the evidence of art" som skapte stor interesse. De tradisjonelle historiske kildene har vært skriftlig arkivmateriale. Ifølge Burke hadde det ikke vært mulig å studere de relativt nye feltene innenfor historisk forskning, som mentalitetshistorie og dagliglivets historie, uten å benytte en bredere variasjon av kilder. Dette kan innebære muntlige kilder, skjønnlitteratur eller bilder. Den amerikanske kunsthistorikeren W.J.T. Mitchell lanserte begrepet "the pictorial turn" for å beskrive den nye interessen for det visuelle innenfor forskningen (Burke 2001, 9-12).

Bilder som historisk kilde har imidlertid ofte blitt oversett eller avvist. Bruken av bilder har i stor grad vært begrenset til å illustrere det andre kilder forteller. Burke beskriver en konflikt mellom såkalte "positivister" og skeptikere i synet på bilder som kilder. Positivistene mener at bilder gjenspeiler virkeligheten og derfor gir troverdig informasjon om den. Skeptikerne derimot, også kalt strukturalister, fokuserer i stedet på bildene i verdi av seg selv, som et system av tegn eller konvensjoner og slår fast at bilder ikke kan gi noen troverdig informasjon om verden. Burke foreslår et tredje alternativ til disse to ytterlighetene. Ifølge ham er bilder verken en refleksjon av en sosial virkelighet eller et system av tegn som ikke har noen form for relasjon til den sosiale virkeligheten. Bilder befinner seg derimot et sted mellom disse posisjonene. Han fremhever at i stedet for å være opptatt av spørsmålet om bilder er troverdige kilder eller ikke, kan man forsøke å finne ut *i hvilken grad* de er troverdige, og hvordan de er troverdige i forhold til ulike ting. Ifølge dette synet filtreres det informasjon gjennom konvensjonene i bilder, i likhet med tekster. Bilder viser den stereotype og gradvis endrete måten individer og grupper ser sin sosiale verden, inkludert deres ønsker. Bilder er spor fra fortiden og gjør oss bedre i stand til å forestille oss den, men disse sporene kan være vanskelig å oversette til ord. Kildekritikk er nødvendig når det gjelder bruk av bilder i like stor grad som i bruk av tekster og andre kilder. Bildene man benytter som kilder, er som regel laget for å fylle en funksjon, den kan være blant annet religiøs, estetisk eller politisk. Ofte har de spilt en rolle i den kulturelle konstruksjonen av samfunnet, og nettopp derfor er de vitnesbyrd om tenkemåter og holdninger i fortiden (Burke 2001, 185).

Hvordan kan så bilder brukes som historisk kilde? Bilder kan vise aspekter ved den sosiale virkeligheten som tekster overser. De er imidlertid ofte mindre realistiske enn de virker og kan forvrengte sosiale virkeligheter i stedet for å gjenspeile dem. Ifølge Burke kan nettopp denne forvrengningsprosessen være en kilde for å studere tidligere tiders mentaliteter, ideologier og identiteter (Burke 2001, 30).

Både kunstnere og fotografer er til stede i sine bilder, de har hatt en hensikt når de har laget dem. Bildene må derfor settes inn i en kontekst. De tilhører alle en epoke og en kultur med sine visuelle konvensjoner. Det er viktig ikke å falle for fristelsen til å trekke generelle konklusjoner om en hel historisk periode, det vil si forsøke å finne dens tidsånd eller "Zeitgeist".

Kulturhistorikere som Jacob Burckhardt (1818-1897) og Johan Huizinga (1872-1945) utledet en felles tidsånd for en historisk periode på grunnlag av studiet av kjente kunstverk som de mente var representative for sin tid. De overså det faktum at det finnes kulturelle ulikheter og kulturelle konflikter i alle perioder (Burke 2001, 31). Den franske historikeren Philippe Ariès (1914-1982) benyttet også malerier som kilder i sin bok *Centuries of Childhood* (1960), men har blitt kritisert for at han ikke i stor nok grad tok hensyn til konteksten og tidligere tiders kunstkonvensjoner i sin analyse (Burke 2001, 105-106).

Et eksempel på en kulturhistoriker som har benyttet seg av bilder som kilde på en god måte i nyere tid er Oddlaug Reiakvam. Hennes avhandling *Røyndomsbilde og bilderøyndom. Fotografi som kulturelle tidsuttrykk* (1997) kan ansees som et pionerarbeid. Reiakvam tar utgangspunkt i fotografier fra andre halvdel av 1800-tallet og redegjør for fotografi som medium og kilde. Avhandlingen hennes søker å avdekke fotografiets særart som visuelt medium og å gi svar på generelle spørsmål omkring fotografiets kulturstatus. Hun ville filtrere ut fortellingene som skjuler seg i billedmaterialet gjennom kultur- og billedanalyse (Reiakvam 1994, 16). Den tradisjonelle bruken av fotografier som dokumentasjon og illustrasjon var basert på deres antatte objektivitet, som kikkhull inn i virkeligheten. Kildekritikken bygget i stor grad på historisk metode og var basert på tekster, den var dermed knyttet til forhold utenfor bildet. Reiakvam argumenterer for å behandle fotografiet som visuell ytring, som tolkning og bearbeiding av virkeligheten og ikke bare som kikkhull inn i den. Hun understreker også viktigheten av å forankre fotografiet som visuelt medium i en kulturell kontekst. Fotografiet er både objektivt og virkelighetstolkende (Reiakvam 1994, 24-28). Det samme kan sies om portretter. Det gjengir en virkelig person, men fremstillingen er en tolkning. Bruken av

teoretiske innfallsvinkler for å analysere bilder, enten det er fotografier eller portretter, er derfor viktig.

Metode

Portretter tilhører en kunstnerisk sjanger med egne konvensjoner. I tillegg til personens kroppsstilling og håndbevegelser, ansiktsuttrykk, frisyre og klær, kan objekter og tilbehør plassert i tilknytning til dem, være ladet med symbolsk mening. De fleste lot seg portrettere med sine fineste klær og med ønske om å ta seg best mulig ut generelt. Det blir derfor feil å tro at klærne i portrettene er hverdagsklær fra en spesiell tid. Portrettene er derimot et bilde av hvordan man ønsket å fremstå, det sosiologen Erving Goffman kalte "the presentation of self" (sitert i Reiakvam 1994, 26). Jeg ønsker derfor ikke å undersøke i hvilken grad portrettene er et speilbilde av personene slik de så ut på et bestemt tidspunkt. Som Burke påpeker gir ikke portrettene nødvendigvis et objektivt og realistisk bilde av virkeligheten, men de kan si mye om en tids verdier, identiteter, ideologier, mentaliteter og ønsker. Dette kommer spesielt godt fram hvis man studerer portretter over en viss tid, og endringene i bildene kan analyseres og tolkes (Reiakvam 1994, 28). Små detaljer i bildene kan være viktige for å forstå disse endringene.

Hva kan disse detaljene fortelle? For å analysere detaljene har jeg satt meg inn i metoder for billedtolkning. Billedtolkning ved hjelp av en analyse av detaljer i bildet kalles ikonografi. Ikonografi eller ikonologi er begreper som ble utviklet av tyske kunsthistorikere på 1920-30-tallet. Denne gruppen kunsthistorikere omtales gjerne som Warburg-skolen og omfattet kunsthistorikere som Aby Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind og Erwin Panofsky. Deres tilnærming til bilder kan summeres opp i Panofskys essay *Studies in Iconology* (1939), hvor han utviklet en metode for tolkning av bilder. Ikonografien kom som en reaksjon på det tidligere formalistiske fokuset innenfor kunsthistorien, det vil si et fokus på form og farger i stedet for innhold (Reiakvam 1994, 34-35). Denne metoden inneholder tre nivåer med tolkning som korresponderer med tre nivåer av mening. Det første nivået kalles det pre-ikonografiske, og består hovedsakelig av å beskrive og identifisere det som er synlig i et bilde. På det ikonografiske nivået ser man på den konvensjonelle betydningen og symbolene i et bilde. På det tredje og siste nivået, skjer den ikonologiske tolkningen. Det innebærer å se på den indre eller den dypere meningen i disse symbolene (Panofsky 1972, 14-15).

Portretter kan, som nevnt tidligere, være ladet med symbolsk mening. Et symbol innenfor visuell kunst er et objekt eller et tegn som inneholder, i en viss kontekst, en dypere form for mening. Attributter er en spesiell form for symboler som brukes innenfor portrettkunsten (Straten 1994, 45). De gjør det mulig eller lettere å identifisere en person i et portrett. De kan derfor understreke noe ved personen ved å referere til en biografisk episode, til personens rang eller status, karaktertrekk, eller til visse kvaliteter. Dette kan være individuelle attributter eller generelle attributter som deles av en gruppe personer, som for eksempel et yrke. Klær kan også spille en viktig rolle for å identifisere menneskelige eller ideologiske figurer. Bruken av attributter er en svært gammel måte å skille ut figurer i bilder på. Egyptiske og greske guder ble avbildet med spesielle attributter som henspillet på deres personligheter (Straten 1994, 48, 51). Portrettene i samlingene til Oslo Museum og Norsk Folkemuseum er dessverre forholdsvis fattige på attributter, og dette gjenspeiles i materialet mitt. Det er likevel mange detaljer i bildene som er viktige og som kan bidra til tolkningen på det ikonologiske nivået.

Ifølge Burke trenger historikere ikonografien, men de trenger også å gå forbi den og bruke den på en mer systematisk måte. Den ikonografiske metoden har blitt kritisert for å være for spekulativ. Det er en risiko for at det en oppdager i et bilde, er det en visste var der fra før av, og at det man finner er den såkalte "tidsånden" eller *Zeitgeist*. Metoden kan også kritiseres for å mangle en sosial dimensjon og ikke ta hensyn til den sosiale konteksten. Panofsky var opptatt av å finne "meningen" i et kunstverk, men spurte ikke om meningen for hvem? Kunstneren, oppdragsgiveren og tilskueren fra samtiden har nødvendigvis ikke sett et bilde på den samme måten, eller på den samme måten som forskerne i ettertiden. Burke foreslår at disse problemene ved ikonografien kan løses ved å kombinere den med psykoanalyse, resepsjonsteori eller strukturalisme (Burke 2001, 40-42).

Semiotikken, som er en form for strukturalisme, har flere fellestrekk med ikonografien og er den metoden som egner seg best å kombinere med ikonografi i denne oppgaven (Burke 2001, 171-172). Både ikonografien og semiotikken vektlegger det å lese detaljene i bilder. Strukturalismen benyttes innenfor flere fagområder, og ble mer kjent ved hjelp av kritikeren Roland Barthes og antropologen Claude Lévi-Strauss på 1960-tallet. De var begge to svært interesserte i bilder. Semiotikk er utledet av lingvistikken og betyr "læren om tegn". Semiotikere ser på både tekster og bilder som "system av tegn" og vektlegger de bakenforliggende strukturelle forholdene (Pointon 1993, 4). Barthes utviklet en teori om fotografiet som medium og deler bildets budskap inn i et denoterende og et konnoterende nivå.

Det denoterende er det bokstavelige, det som avbildes, og det konnoterende er det mer symbolske nivået. Det denoterende nivået kan sees som et grunnlag for det konnoterende, men det kan også være motsatt, og nivåene påvirkes gjensidig (Barthes 1986, 37). Det denoterende nivået innebærer et valg av hvilke detaljer man vil trekke fram i bildet, for eksempel klær, frisyre, kroppens stilling eller bakgrunnen i et portrett. Fotografiet oppfattes ofte som objektivt, og dets symbolske ytring eller budskap er ofte ikke så tydelig. Det er ikke alltid så lett å se budskapene om for eksempel kjønn, klasse, smak og estetikk. Barthes mener at problemet ved å analysere fotografier er at det bokstavelige, denoterende er så tydelig at det skygger over det symbolske og gjør det usynlig. Han omtaler det som denotasjonens naturaliserende funksjon i forhold til konnotasjonen (Barthes 1986, 51). Ifølge Richard Brilliant er portrettet også grunnleggende denotativt, fordi det alltid refererer til en spesiell person (Brilliant 1991, 46).

Den amerikanske antropologen Clifford Geertz kritiserte semiotikken for å være reduksjonistisk. Han hevdet at tegn ikke bare skulle tolkes som måter å kommunisere på og som koder som skulle knekkes, men som måter å tenke på, som idiomer som må tolkes. Burke kritiserer strukturalismens fokus på form og komposisjon i stedet for mening (Burke 2001, 175). Ifølge Panofsky er bildene en del av en hel kultur, og det er ikke mulig å forstå et bilde uten å kjenne til de kulturelle kodene. Det er for eksempel ikke mulig å lese mange vestlige bilder, og gjenkjenne referansene til gresk mytologi eller romersk historie uten å ha kjennskap til den klassiske kulturen (Burke 2001, 36).

Reiakvam trekker fram det ikonografiske nivået i Panofskys modell som spesielt relevant i tolkningen av historisk fotografi. Hun mener at Barthes' modell mangler den historiske dimensjonen, noe som kan føre til at man ser bildene innenfor lukkede systemer av tegn. Dersom man plasserer dette i forbindelse med det denoterende nivået i modellen til Barthes, blir det enklere å håndtere kunnskapsdimensjonen til bildeelementene. Dette er et viktig vilkår for å kunne analysere historiske fotografier. Panofskys pre-ikonografiske nivå tilsvarer Barthes' denoterende nivå. Det ikonografiske nivået betegner klassifisering og identifisering av bildeelementene som blir underlagt vitenskapelig systematisering og analyse. Denne analysen forutsetter historisk kunnskap om billedtradisjoner og konvensjoner. På det ikonologiske nivået foregår den egentlige tolkningen som forutsetter kunnskap om samfunnsmessige og kulturhistoriske forhold (Reiakvam 1994, 46-47).

I analysen av portrettene i denne oppgaven er det pre-ikonografiske eller denoterende nivået en ren beskrivelse og en bevisstgjøring av hva man ser i bildet. Jeg lette etter detaljer i

portrettene, i klær, hårfrisyrer, positurer, attributter og bakgrunn. På det ikonografiske nivået kan disse detaljene kontekstualiseres og analyseres. Det er viktig å få mest mulig opplysninger om personene og samfunnet de levde i for å kunne analysere portrettet. Jeg har derfor lett etter denne informasjonen i samtidige reiseskildringer, dagbøker og memoarlitteratur i tillegg til faglitteratur som er skrevet om perioden. Hvilken betydning hadde detaljene i bildet innenfor den kulturen det ble skapt i? På det ikonologiske nivået, som tilsvarer Barthes' konnoterende nivå, skjer den symbolske tolkningen av de utvalgte detaljene i bildene. Det er her vi kan finne den underliggende informasjonen eller den dypere meningen som kan gi en bedre forståelse av fremstillingen i portrettene. Det er på dette nivået vi blant annet kan tolke menneskers idealer, normer og syn på egen identitet og representasjon, og forstå hvorfor de lot seg fremstille på den måten de gjorde. Ved å sammenlikne portrettene fra hele perioden, har det vært mulig å finne og analysere endringer i denne fremstillingen over tid.

Kapittel 4

Analyse av portretter 1750-1790

I perioden 1750-1790, det vil si fram til den franske revolusjon, var rokokkoen den dominerende stilarten innenfor kunst, interiør, arkitektur og moter både i Europa og i Norge. Rokokkoen som først og fremst regnes som en dekorativ stilart der asymmetriske skjellformer danner grunnlaget i mønstrene, kom opprinnelig fra Ludvig den XV's hoff i Versailles. Det franske hoffet og salongadelen var forbilder for eliten i de fleste europeiske land. Denne aristokratiske franske moten dominerte motebildet i hele Europa fram til 1770-årene. Rokokkomoten kan beskrives som overlesset og dekorativ og synliggjorde personens høye status og rikdom (Andersen 1977, 50, 95).

Portrettene jeg har valgt ut fra denne perioden representerer både menn og kvinner, de spenner tidsmessig fra midten av århundret til 1790, og de avportretterte tilhører alle handelspatrisiatet i Christiania. Dette var en egen, forholdsvis lukket krets av rike borgere i byen der noen kjente familienavn går igjen, blant annet Leuch, Collett, Ancher/Anker og Elieson. Disse var også ofte innbyrdes i familie med hverandre.

Portrettene kan sees som en form for kommunikasjon. For å kunne analysere portrettene er det derfor viktig å forstå ”språket”, det vil si kjenne til betydningen av disse meningsbærende elementene i datidens samfunn og i portrettmaleriets konvensjoner. Hva kan portrettene fortelle om menneskene og deres syn på sin egen identitet?

Med parykk og pondus

I portrettet av den rike handelsmannen og justisråd Christian Ancher (1711-1765) fremstår han med kongelig verdighet (nr. 1). Portrettet er malt av en ukjent kunstner, antakeligvis en gang på 1750-tallet. Christian Ancher har på seg en mørkeblå fløyelsjakke, med en sølvfarget silkevest under og skjorte med kalvekryss¹⁰ i halsen. Kniplingene på skjorteermet kommer også til syne under fløyelsstoffet han holder i hånden. Den mannlige moten i den siste halvdel av 1700-tallet bestod av dekorert silke- eller fløyelsjakke, vest og knebukser. Idealet for menn var lang

¹⁰ Kalvekrysset, et plissert foldelagt eller rynket stoffstykke, ofte i form av en blonde sydd langs herreskjortens bryståpning. Kalvekrysset var en vanlig del av mansdrakten på hele 1700-tallet (Andersen 1977, 92).

overkropp, smale skuldre, fremtredende mage og en antydning til brede hofter. Klesdrakten fremhevet dette ved at jakkeflakene flagret bak og magen svulmet på forsiden, noe som gjorde at ryggen så mer svai ut (Hollander 1993, 123-124). Christian Ancher har en tydelig dobbelthake og stor mage. Dobbeltthake var et statussymbol for å vise at man kom fra en familie med overflod av mat og drikke. Dette går igjen i de fleste portretter fra 1600- og 1700-tallet både i Norge og Europa. Hans rødlige kinn og lepper tyder på at han var sminket. Det var ikke uvanlig at både menn og kvinner sminket seg rundt 1750. Det kunne være med rødt pigment på kinn og lepper, med hvitt pudder og med malte føflekker. Sammen med bruken av parykk var det en måte å skjule eventuelle individuelle særtrekk ved personenes utseende, og er en del av det Richard Sennett beskriver som 1700-tallets objektivisering av kroppen. Dekorasjonen gjennom klesdrakt, sminke og parykk fremstår som viktige i seg selv, og utseendet hans er en tydelig indikator på sosial tilhørighet (Sennett 2002, 65, 70-71). Selv om



Nr. 1. Christian Ancher (1711-1765), antakeligvis malt rundt 1750 av ukjent kunstner. Tilhører Oslo Museum.

Ancher ikke tilhørte adelen, formidler formspråket i portrettet autoritet og rikdom.

Christian Ancher har på seg krølleparykk som signaliserer maskulinitet, verdighet og høy sosial og økonomisk posisjon. I Norge ble det innført egen skatt på bruk av parykk i 1711, summen som måtte betales var avhengig av vedkommendes rang og stilling (Sprauten 1992, 277). Parykken var ladet med symbolsk mening og ble knyttet til autoritet og den maskuline identiteten på 1700-tallet, men også til fransk hoffkultur. Det var vanlig for menn som hadde råd til det, å bruke parykk fra midten av 1600- til begynnelsen av 1800-tallet, selv om dens popularitet dalte noe mot slutten av perioden. En mann kunne bli oppfattet som eksentrisk, uvanlig og avvikende på midten av 1700-tallet dersom han ikke brukte parykk. For kvinner var det imidlertid mer vanlig å benytte løshår for å få til 1770-tallets ekstremt høye frisyre, og gre sitt eget over slik at det ikke var synlig. Mange menn barberte hodet for at parykken skulle sitte bedre på, noe som gjorde dem sårbare uten. En mann uten parykk ble sett på med forakt, som

om han skulle ha blitt ”tatt med buksene nede”. Et gjennomgående tema i litteratur og kunst på 1700-tallet var en manns tap av parykken, noe som symboliserte tap av verdighet, maskulinitet og potens. Parykker var kostbare og ble ofte stjålet. Siden eieren ikke kunne vise seg offentlig uten, ble tapet av parykken også noe som truet den sosiale orden. Bruken av parykk ble derfor et symbol på maskulinitet, respektabilitet, konformitet og sosial orden både når det gjaldt klasse og kjønn (Pointon 1993, 117-120). Den var derfor viktig for hvordan menn ville fremstå for omverdenen, og de aller fleste menn ble portrettert med parykk helt til slutten av 1700-tallet. Likevel ble ikke parykkene fremhevet i portrettene. De er som regel diskret og nøytralt fremstilt. Perspektivet i portrettet av Christian Ancher er sett noe nedenfra, noe som gjør at det ikke blir fokusert for sterkt på parykken, selv om den sannsynligvis var det mest kostbare han hadde på seg. Marcia Pointon mener at parykkens nedtoning i portrettene har sammenheng med den ambivalens og de moralske tabuene som var knyttet til den. Den var både en viktig del av den sosiale orden, der den elegante maskuline kroppen spilte en viktig rolle, samtidig som den tilhørte den sårbare delen av denne kroppen, der autoritet og respektabilitet kunne undergraves (Pointon 1993, 128).

Christian Ancher står i en mektig positur foran en baldakin, med et rødt fløyelsstoff drapert over den venstre skulderen. Perspektivet i portrettet fremhever den store kroppen og klærne, og signaliserer at han var en mektig mann med pondus. Portrettet gir assosiasjoner til den forrige perioden, barokken, med de store, tunge og mørke stoffene som er så fremtredende i bildet. I kongelige portretter på 1600- og begynnelsen av 1700-tallet var det vanlig at kongelige ble malt med slike dyre klesstoffer drapert rundt seg. Det var også en konvensjon å male kongen foran en baldakin. Bak baldakinen vises gjerne noen av kongens eiendommer. I portrettet av Christian Ancher kan vi derimot skimte et skip på sjøen eller fjorden. Skipet er antakeligvis en henvisning til hans virksomhet som handelsmann, storeksportør av trelast og skipsreder. Christian Ancher var en dyktig forretningsmann, og hans trelastfirma ble det største i Christiania på midten av 1700-tallet (Holck 2005, 16). Muligens står han i sitt nylig oppførte, staselige hus, ”Paleet”, som hadde utsikt utover Christianiafjorden. ”Paleet” ble oppført på 1740-tallet nede ved fjorden, i nærheten av der sentralstasjonen ligger i dag. Begrepet ”palé” er avledet av det franske *palais* og betegner et representativt byhus som uttrykker herskapelighet og sosial posisjon og skiller seg fra byens øvrige borgerhus i plassering, arkitektur og størrelse. Portrettet er også et klart uttrykk for hans høye sosiale posisjon. I tillegg til bakgrunnen i bildet viser han autoritet og sosial tilhørighet i positur og klesdrakt, sin velfriserte parykk og sitt stive

og kanskje litt selvgode ansiktsuttrykk. Han skiller seg imidlertid fra adelen fordi autoriteten hans ikke bygget på arvede privilegier, men på rikdom som en følge av handelsvirksomhet. Dette kommer til uttrykk i portrettet ved at det er et handelsskip som skimtes bak baldakinen.

Fransk eleganse

Sosiale markører i utseendet kommer tydelig fram også i Morten Leuchs (1732-1768) elegante posering i portrettet (nr. 2) malt av den opprinnelig svenske kunstneren E. G. Tunmarck. Dette portrettet ble sannsynligvis malt en gang på 1760-tallet. Morten Leuch tilhørte den rike handelsslekten Leuch i Christiania, og i 1756 kjøpte han Bogstad gård etter sin farmor Karen Leuch. Året etter overtakelsen av gården og de fem neste årene, førte Morten Leuch en slags



Nr. 2. Morten Leuch d.y. (1732-1768), malt av E.G. Thunmarck, muligens på 1760-tallet. Tilhører Oslo Museum.

dagbok eller protokoll fra Bogstad.¹¹ Denne protokollen beskriver fritidssysler og hvem som kom på besøk til lystgården, og er blitt en viktig kilde for ettertiden (Hopstock 1997, 39). På portrettet kan vi skimte en naturbakgrunn som kan henspille på Bogstads naturskjønne omgivelser. Han er kledd i en mørk blå jakke med en mellomblå silkevest under, og han er i godt hold med tydelig dobbelhake. Han har hvitpudret parykk med sirlige krøller ved ørene, og en sort silkesløyfe og silkebånd er synlig i nakken. Disse båndene er endene av sløyfen som var festet over pisk- eller pungparykken, og ble kalt ”solitaire” (Andersen 1977, 85). Ved midten av 1700-tallet oppsummerte parykken essensen av fransk eleganse, høflighet og

dannelse for en mann med god smak. Det var en kunst å velge den mest flatterende stilen og krøllenes nøyaktige plassering i forhold til ansiktsformen var viktig (Ribeiro, 1995, 39).

Sammenliknet med parykken til Christian Ancher (nr.1, side 48) er Morten Leuchs parykk mindre og lettere, og dette samsvarer med endringene i motebildet etter 1750. I løpet av 1760-årene begynte noen menn i England å gå uten parykk til parykkmakernes store bekymring og

¹¹ I dag er denne protokollen i privat eie og tilhører hans etterkommere, familien Løvenskiold på Vækerø, men en trykt kopi er gitt ut (Arnesen 2006, 5).

manges forargelse. Det var ”å vanhellige naturen og berøve den sin skjønneste pryd”, mente noen (Andersen 1977, 85). Mange ble til og med begravd med parykken på. Til fest var parykken likevel fremdeles uunnværlig, og noen brukte halvparykk eller satte den så langt tilbake på hodet at man kunne gre sitt eget hår over ved hjelp av pomade og pudder (Andersen 1977, 85-86). Morten Leuch står med ansiktet vendt mot betrakteren, noe som fører til at den moteriktige parykken ikke dominerer i bildet. Den understreker derfor hans respektable maskulinitet og uniformitet.

Morten Leuch var veldig glad i Frankrike, og etter hans store dannelsesreise i Europa var familien redd for at han ikke skulle vende tilbake derfra (Arnesen 2006, 5). På portrettet av ham vises han med en trekantet sort hatt under den venstre armen, slik det var vanlig i Frankrike på midten av 1700-tallet. Hatten kunne ødelegge den forseggjorte parykken som økte i høyde i løpet av 1760-årene, og derfor gikk man med den under armen (Ribeiro 1988, 41). En viktig del av klesdrakten for en velkledd mann var hatten. Det fantes derfor en egen form for hatt som ble kalt ”armhatt” (på fransk *chapeau-bras*), som var laget til bare å kunne bæres under armen (Andersen 1977, 90). Morten Leuch forteller i dagboken om et besøk av ”Secretair Collett” i 1760 som bar en slik hatt: ”Secretair Collett kom denne gang ind udj voris gamble Stue i sin fulde magnifisance og som Chevalier, Chapeau-bas som er saa usædvanlig at ieg har fundet det værdig som vendtlig første hendelse her på Bogstad at tilføre Protocollen” (Arnesen 2006, 39). Morten Leuch beskriver Sekretær Collett som en ”ridder” med den fine hatten. Dette tyder på at det fantes hatter av denne typen i Christiania på 1760-tallet, men at de ikke var vanlige.

Perspektivet er som i portrettet av Christian Ancher (nr.1), malt noe nedenfra. Dette er med på å fremheve kroppsstillingen og klesdrakten hans. Han er fremstilt i halvprofil slik at det store kalvekrysset kommer til sin fulle rett. Kalvekrysset nådde ved midten av århundret helt ned til livet, og man knappet vesten bare nederst (Arnesen 2006, 92). Han står med jakken åpen og den høyre armen plassert mellom knappene inne i vesten. På denne måten kommer broderiene på vesten og kniplingene nederst på skjorteermene godt fram. Dette er for øvrig en karakteristisk stilling for menn innenfor 1700-tallets portrettkunst. Den ble oppfattet som et tegn på eleganse, og kan sees i mange portretter fra denne perioden. Den franske dansemesteren Francois Nivelon skrev *The Rudiments of Genteel Behavior* i 1737, hvor han gir illustrerte instruksjoner om hvordan menn ved å stå på denne måten, skapte ”a gracefull Attitude, an agreeable Motion, an Easy air”. Skuldrene skulle være trukket lett tilbake, hodet hevet, armene avslappet, og den høyre hånden skulle plasseres på innsiden av vesten eller jakken (Ribeiro

1995, 40-41).

Hvordan man førte kroppen, var en viktig del av den sosiale omgangen og selvpresentasjonen og var med på å skape en egen identitet for eliten. Holdningen skulle være rak, men ikke stiv, selvbevisst, men likevel avslappet. Kroppen ble benyttet som et instrument for å kommunisere med andre, og tilhørte man eliten, var det viktig å kjenne kodene. Man skulle for øvrig ikke fremstå som selvopptatt, og det var også viktig å forstå og respondere på andres signaler (Hellman 2007, 15-17). Både med hensyn til klesdrakt og væremåte var det viktig å påta seg en rolle i den offentlige sfæren, siden dette var en periode med stor sosial mobilitet, ifølge Sennett (Sennett 2002, 49-64). Denne vektleggingen av kroppens uttrykk for å markere sosial tilhørighet, er tydelig i portrettet av Morten Leuch. Hans rake holdning, noe selvbevisste ansiktsuttrykk, staselige antrekk og velfriserte, men nøytrale parykk, følger de sosiale kodene for 1700-tallets elite, slik det sømmet seg for en respektabel og velstående forretningsmann og eier av flere store eiendommer å fremstå i den offentlige sfære.

Morten Leuch var en av Christianias ”12 eligerede Mænd”, det vil si én av 12 borgere som var valgt til å utgjøre et kollegium i byens styre. De fleste var menn fra de rikeste og fornemste familiene og kunne øve betydelig innflytelse på byens anliggender (Daae 1924, 75). I en nekrolog i Norske Intelligentsedler beskrives han slik: [...] ”et følgeværdigt Exempel at blive stor uden Rang, edel uden Adel og udødelig ved at befordre Medborgeres Vel”. Han beskrives også som ”Videnskabers skønsumme Elsker” (Collett 1915, 131). Han var med andre ord en ypperlig representant for opplysningstiden og følsomhetens århundre.

I dette portrettet presenterer Morten Leuch seg slik han ønsket å fremstå for omverdenen, og slik man skulle fremstå i sin offentlige rolle i det rike borgerskapet. Det finnes imidlertid et miniatyrportrett av ham som viser ham i en annen rolle, det vil si som privatperson. I dagboken sin beskriver han at miniatyrportrettet ble malt i 1761 av en han kaller ”Monsieur Normann” (Collett 1915, 55). På dette portrettet er han kledd i en silkeslåbrok, et plagg som man forbinder med avslapning og en hjemlig sfære. Han er uten parykk, men det glattbarberte hodet er skjult under en lue av samme stoff som slåbroken. Slike luer ble kalt nattluer, selv om de også ble brukt om dagen. Disse luene var runde, med to eller fire oppslag, og kunne være svært kostbare, overdådig brodert eller laget av et dyrt stoff (Andersen 1977, 43, 285). Hvorfor lot han seg portrettere på en så utradisjonell måte? Miniaturene var ikke ment å henge på veggen i husets representative rom, men hadde ofte en mer privat karakter. Forskjellen på disse to portrettene viser skillet mellom den offentlige og private sfæren som Sennett påpeker som noe

nytt i 1700-tallets samfunn (Sennett 2002, 66). I den private sfæren var det tillatt å kle seg i behagelige og løstsittende klær som var mer bekvemmelige for kroppen, mens i den offentlige sfæren var det viktig å følge konvensjonene for å markere sosial klasse og status.

Utsøkt mote og utdannelse

Portrettet av Christian Anchers eldste sønn, Iver Ancher (1745-1772) (nr. 3) er bare tilgjengelig som svart-hvitt fotografi av det opprinnelige portrettet. Det finnes svært lite informasjon om det, både kunstneren og årstallet det ble malt er ukjent. Carl W. Schnitler mener imidlertid å kjenne



Nr. 3. Iver Ancher (1745-1772), malt av ukjent kunstner antakeligvis 1760-70. Fotografi tilhører Norsk Folkemuseum.

igjen malerstilen til den danske maleren Christian August Lorentzen i dette portrettet (Schnitler 1920, 138). Portrettet ble fotografert i forbindelse med den Kulturhistoriske Udstilling i Kristiania i 1909. Det er dette fotografiet som Norsk Folkemuseum har i dag, og som er utgangspunkt for denne analysen.

Dette portrettet har mange attributter i motsetning til de fleste andre portrettene som finnes i samlingene, og det er derfor interessant å se nærmere på hva disse attributtene kan fortelle.

Iver Ancher er kledd i en fløyelsjakke med store erneslag, kalvekryss, kniplinger og solitaire rundt halsen. Parykken hans er litt eggeformet, allerede i 1760-årene hadde man begynt å forme håret til en

liten topp på issen – tydeligst i mannsparykken (Andersen 1977, 111). På dette portrettet kommer det også fram hvordan mannsjakken på midten av 1700-tallet fremhevet en svai rygg. I likhet med Morten Leuch (nr. 2, side 50) har han også en hatt under armen for å understreke elegansen og moteriktigheten i drakten, selv om det ser nokså upraktisk ut sammen med de andre attributtene. Han fremstår, som Morten Leuch og Christian Ancher, i tråd med sin sosiale klasse.

Det som gjør dette portrettet spesielt interessant, er de mange attributtene som Iver Ancher er avbildet med. Iver står med et kart, litt sammenrullet, i sin høyre hånd. Dette viser

antakeligvis til den store dannelsesreise han nettopp hadde vært på. Ifølge broren, Bernt Ankers¹² selvbiografi reiste han sammen med sine to eldste brødre, Iver og Peder, på en utenlandsreise på 1760-tallet som varte i flere år og gikk via København til blant annet Tyskland, Frankrike, Italia og England. Det nevnes også i et brev til etatsråd Bolle Willum Luxdorph i København, datert januar 1764 at tre av brødrene Ancher skulle reise til utlandet med huslæreren Christen Hee Hwass (Holck 2005, 27).

I sin venstre hånd holder Iver Ancher en bok, og denne kan stå som et symbol på all den kunnskapen han har fått i forbindelse med denne reisen. Bak ham ser vi to brutte klassiske søyler som kan være del av en ruin fra antikken. Mye tyder på at portrettet må være malt i forbindelse med hans dannelsesreise i Europa. Det vil si at det ble malt en gang på slutten av 1760-tallet. Kanskje ble også portrettet malt mens han befant seg i utlandet? Det var en vanlig skikk for unge menn fra den engelske eliten å la seg portrettere med kart i hånden og plassert ved siden av antikke søyler, enten mens de var i Roma eller etter hjemkomsten. Dannelsesreisen var en sosial markør og viktig å dokumentere etter hjemkomsten. Portrettene skulle derfor henge lett synlige for besøkende på adelens herregårder (Norlander 2003, 148-150).

The Grand Tour er et engelsk begrep, og dannelsesreisen var obligatorisk blant det engelske aristokratiet. Men også blant de velstående i Norge fikk utenlandsreisene stor betydning, spesielt innenfor de store norske handelsmiljøene langs kysten (Hopstock 1997, 87-88). Å dra på en slik dannelsesreise var en skikk som oppstod på 1600-tallet, men ble mer vanlig utover på 1700-tallet. Reisen innebar ikke bare å se kunsten i Italia, spesielt i Skandinavia var det vanlig at man også reiste til England, Nederland, Sveits og Tyskland for å lære om politikk og handel. Ulike områder av Norge kunne også være en viktig del av denne utdannelsen for sønner av den norske eliten (Andresen 2008b, 85-86). Dannelsesreisen på 1600-tallet hadde ofte et temmelig fastlagt opplegg for hva man burde se og hvor man reiste (Eriksen 1997, 26). Utover på 1700-tallet begynte imidlertid dette å endre seg, og dannelsesreisen ble i større grad en subjektiv opplevelse knyttet til psykologi og personlige følelser. Kunnskapen om de historiske monumentene var viktig, og ruinene ble et bilde på tidens forgjengelighet og fortiden og skapte en umiddelbar opplevelse hos betrakteren. Det ble etter hvert vanlig å skrive reiseskildringer der den reisende skulle gi uttrykk for sine personlige erfaringer (Eriksen 1997, 32-33). Det var

¹² Navnet Ancher ble endret til Anker i 1778 da brødrene Bernt, Peder og Jess, samt deres fettere Carsten og Peter, ble naturalisert som danske adelsmenn (Holck 2005, 34).

svært få skandinaver som utførte denne reisen, og enda færre som skrev om den i reiseskildringer (Eriksen 1997, 37). Det blir derfor vanskelig å trekke noen slutninger om hvordan Iver Ancher opplevde sin reise. Attributtene i portrettet viser Iver Anchers tilhørighet til gruppen unge rike menn i Europa som det ble forventet skulle utføre en slik dannelsesreise. Ansiktet hans er upersonlig fremstilt, det er attributtene og klesdrakten hans som formidler hans identitet. Dette kan beskrives som en ytre og kollektiv form for identitet, som vektlegger det han har til felles med andre av samme kjønn og klasse.

Det viktige ytre

Presentasjonen av kvinner i portretter fra midten av 1700-tallet viser den samme vektleggingen av det ytre som for menn. Ytre kjennetegn plasserte den portrettede sosialt. Klær, ansiktsuttrykk og hårfrisyre hadde en egen mening i seg selv, uavhengig av personen som ble presentert. Portrettet av Kirsten Glatved f. Elieson (1726-1799) (nr. 4) ble malt av en ukjent kunstner, antakeligvis mot slutten av 1750-tallet. Kirsten var en kusine av Karen Ancher f. Elieson, gift med den tidligere omtalte Christian Ancher (nr. 1).¹³ Kirsten tilhørte derfor en av de rike kjøpmannsfamiliene i Christiania og var gift med prostens Niels Glatved. Hun har en utringet, grårosa kjole, antakeligvis i silke, dekorert med blå sløyfer. Over kjolen har hun en kappe med hette, en såkalt saloppe.¹⁴ Saloppen var et populært klesplagg i annen halvdel av 1700-tallet, og Ludvig den XV's elskerinne, Madame Pompadour er malt iført en lignende saloppe.¹⁵ I portrettet har Kirsten Glatved også en moteriktig hårfrisyre, på 1750- og 60-tallet skulle kvinnenens frisyre være lav og gredd bakover. Det var ikke så vanlig med parykker for kvinner, men håret var



Nr. 4. Kirsten Glatved f. Elieson (1726-1799), antakeligvis malt på 1750-tallet av ukjent kunstner. Tilhører Oslo Museum.

¹³ Ifølge forenklet stamtavle gjengitt i Arnesen 2006, 82-83.

¹⁴ "Saloppe" kommer av fransk *s'envelopper*, som betyr å innhulle seg. (Andersen 1977, 125).

¹⁵ Portrett malt av F. H. Drouais, 1763-64, etter Madame Pompadours død (Ribeiro 1995, 59).

ofte hvitpudret og pyntet med buketter av kunstige blomster av silke foran på hodet (Andersen, 1977, 59-61). Hun sitter litt stivt og rakrygget på en stol med blikket vendt nedover og med noe som kan tolkes som en litt fornem mine. Hun har porselenshvit hud, pudret hvit, og rouge i kinnene, som skjuler hennes individuelle trekk.

Innenfor fysiognomien på midten av 1700-tallet ble ansiktsuttrykket ansett som en følge av ansiktsmusklenes bevegelser som skulle korrespondere med sinnets følsomhet (Wahrman 2004, 295). Som tidligere omtalt, var tidens følsomhet først og fremst knyttet til sosiale ferdigheter og dannelsen. Ansiktet var derfor et uttrykk for slike felles verdier og universelle følelser, i likhet med klærne. Ifølge den engelske toneangivende kunstneren og president for Royal Academy of Arts i London, Sir Joshua Reynolds, var kunstens mål å oppnå "den perfekte form". Portretter skulle derfor ikke gjengi de spesielle og individuelle trekkene hos modellen, men bestrebe seg på å skape en karakterløs ideell og klassisk form for skjønnhet. En slik felles form kunne ifølge Reynolds, deles av alle individer og derfor skape sosial sympati mellom mennesker (Wahrman 2004, 300). Dette beskriver Wahrman som et trekk ved "l'ancien regime's" form for identitet. Aileen Ribeiro fremhever at denne idealiseringen først og fremst gjaldt kvinner, og at de derfor ser forbausende like ut på portretter fra denne perioden (Ribeiro 1995, 12). Både i klær, positur og ansiktsuttrykk fremstår Kristin Glatved mer som en fransk hoffdame enn det som kanskje assosieres med en norsk prestekone. Det er heller ingen karakteristiske eller individuelle trekk ved henne som kommer til syne i portrettet. Perspektivet er som i portrettene av Christian Ancher (nr. 1, side 48), Morten Leuch (nr. 2, side 50) og Iver Ancher (nr. 3, side 53), sett litt nedenfra. Dette gjør at klesdrakten kommer tydeligere fram i motivet og understreker personenes autoritet og høye status.

Omtrent 20 år senere (1778) malte Anders Bergius et portrett av Eleonore Sverdrup f. Leuch (1738-1786) (nr. 5) som også var prestefrue. Hun var gift annen gang med slottsprest Bernt Anker Sverdrup, og hun tilhørte også en av Christianias rikeste og mektigste familier, familien Leuch. Hun nevnes flere steder i dagboken til fetteren Morten Leuch d.y. (nr. 2) da hun var gjest hos ham på Bogstad gård (Arnesen 2006, 35). Eleonore ble 24 år gammel gift med kjøpmannen Fredrik Clausen, og i 1766 bosatte de seg på Frogner hovedgård. Etter mannens død beholdt hun Frogner og giftet seg med slottsprest Bernt Anker Sverdrup, fetter av Frogners senere eier, kammerherre Bernt Anker (Magnussen 1967, 30, 31). Portrettet viser Eleonore Leuch i godt voksen alder, omtrent 40 år, som etter datidens standard måtte regnes som en eldre dame. Dette er ikke synlig i portrettet, der hun fremstår "uten alder". Hun står litt

stivt og rakrygget med blikket vendt rett mot betrakteren. Håret hennes er satt opp i en utrolig høy frisyre, sannsynligvis ved hjelp av løshår. Et av motens mest markante utslag i 1770-årene var frisyrene som hadde vokst til enorme høyder, og det var den franske dronning Marie Antoinette som var det store forbildet (Andersen 1977, 111). Håret til Eleonore er kunstferdig krøllet i store ruller bak på hodet og pudret. Blomster var populært som dekorasjon i håret og på drakten på 1700-tallet. Disse var vanligvis kunstige, og bare unntakelsesvis ble det brukt friske blomster. Kunstige blomster ble fremstilt i Danmark-Norge, men det var spesielt de italienske som var populære, opprinnelig utformet av nonner for å dekorere altere (Andersen 1977, 212-114).

Moteriktig drakt og frisyre i portrettet skulle også gi den avportrettede en følelse av evig skjønnhet og eleganse (Koda & Bolton 2007, 26). Betydningen av frisyren for kvinner var spesielt sterk i 1770-årene (Wahrman 2004, 295). Den tilsvarte viktigheten av mennenes parykk i samme periode. Det var viktig å vise at man fulgte siste mote, og derfor var det også noen som fikk oppdatert og malt om eldre portretter (Ribeiro 1995, 13).

Kjolen til Eleonore Leuch er svært forseggjort og sannsynligvis importert fra England, noe som var vanlig blant Christianias handelspatrisiat (Sprauten 1992, 337). Den er pyntet med blonder, sløyfer og perler i rokokkostil, rundt utringningen og de trekvarlange ermene. Stoffet er rosa-lilla silke med blå og røde blomster, og midjen er snørt inn med korsett. Fra midten av 1700-tallet dominerte blomstermønstre kjolestoffene i motebildet i England og Frankrike. Det var også vanlig å dekorere kjolene med perler og smykkestenar (Ribeiro 2002, 144-156). Også i dette portrettet ser vi hvordan klær og hårfrisyre trer fram som det viktigste, og at ansiktet ikke viser individuelle trekk.

Anders Bergius har malt mange portretter av kvinner og menn tilhørende samfunnets elite i Norge i denne perioden. De har alle omtrent samme ansiktsuttrykk, og det er lite variasjon og individualitet i trekkene. Klesdrakten og hårfrisyren varierer innenfor en viss ramme, men formidler felles kategorier for identitet som kjønn og klasse.



Nr. 5. Eleonore Leuch (1738-1786), malt av Anders Bergius i 1778. Tilhører Oslo Museum.

Ifølge Carl W. Schnitler malte Bergius typiske “rokokovæsener”, smilende og selvtilfredse med representativ fremtreden. Det er nettopp det vi ser i portrettet av Eleonore Leuch. Hun fremstår som en selvbevisst dame som møter blikket til betrakteren og tydelig ønsker å vise fram sin velstand. Bergius, som opprinnelig var svensk, oppholdt seg i Göteborg i flere år, en by som i likhet med Christiania, hadde nære forbindelser med England. Denne innflytelsen fra England mener Schnitler er synlig i Bergius’ portretter (Schnitler 1920, 80).

Portrettene av de to norske prestefruene viser hvor viktig det var å markere sin klasse og rang i samfunnet. Ansiktene deres viser ikke individuelle karakterer, de er heller idealisert og upersonlig fremstilt. Utsmykningen av kroppen gjennom klesdrakt, sminke og hårfrisyrer var viktig som objekter i seg selv, og ikke noe som skulle fremheve individuelle trekk ved en person. Denne fremstillingen av kroppen som en mannekeng, beskriver Richard Sennett som ”objektivering av kroppen” (Sennett 2002, 69-70). Det var derfor ikke viktig å signalisere særtrekk eller andre personlige forhold, som for eksempel religiøs inderlighet for disse prestefruene.

Rokokkoens forfinete eleganse endte i mange tilfeller i vill overdrivelse i løpet av 1770-tallet. Damedraktene ble svært overlesset, og frisyrene vokste til latterlige høyder (Andersen 1977, 95). Det ble imidlertid ansett som viktig ikke å overdrive, men å balansere det moteriktige med dannelsen. En engelsk forfatter på 1760-tallet skal ha advart unge kvinner om hvor viktig det var å ta vare på utseendet, fordi deres ytre kunne lede andre til uriktige konklusjoner om deres karakter og identitet (Wahrman 2004, 294-295). En klar sammenheng ble knyttet mellom identitet og den ytre fremtreden. Klesdraktens evne til bokstavelig talt å skape identitet er et av kjennetegnene ved ”l’ancien regime’s” form for identitet, ifølge Wahrman. Synet på identitet eller selvet, kan beskrives som ”vendt utover”, noe ”sosialt” eller som noe ”ytre”. Dette vil si at identitet dermed var noe som kunne formes ved å skifte utseende (Wahrman 2003, 178-179). Et slikt syn på identitet fikk også følger for synet på kjønn og bruken av klær.

Kjønnsoverskridende moter

Som det går fram av portrettene av Morten Leuch (nr. 2, side 50) og Iver Ancher (nr. 3, side 53), hadde mennenes elegante og moteriktige drakt på midten av 1700-tallet flere felles trekk med kvinnenenes kjoler, både når det gjaldt stoffer, snitt og farger. Menn skulle også fremstå som

grasiøse, og draktene var rikt dekorerte og forseggjorte. I disse årene var maskeradens popularitet fremdeles stor, og en viktig del av den var å kle seg ut som det motsatte kjønn. Keiserinne Elisabeth av Russland arrangerte for eksempel maskeradeball som ble kalt ”Metamorfoses” i 1740-årene, der menn og kvinner kledde seg i klærne til det motsatte kjønn, inkludert keiserinnen selv (Ribeiro 2002, 263).

Kvinner kunne bruke klær som ble oppfattet som maskuline, slik som for eksempel ridedrakt, og de lot seg også portrettere i slike drakter. Det er flere eksempler på dette både ute i Europa, spesielt i England, og i Norge fra denne perioden. Blant andre ble Mathia Leuch f. Collett (1737-1801) (nr. 6) malt i ridedrakt rundt 1760 av en ukjent kunstner. Mathia var gift med Morten Leuch d.y. og derfor husfrue til Bogstad. Det finnes mange portretter av henne. Her står hun ute i naturen og er kledd i sort ridedrakt med en kort og tettsittende jakke. Under jakken har hun en hvit skjorte med kalvekryss, krage og kniplinger ved mansjettene. Denne maskuline drakten blir livet opp med øredobber og et rødt skjerf knyttet i halsen. Mathia holder en ridepisk i den ene hånden og en hvit hatt i den andre, tilbehør som hørte til ridedrakten (Andersen, 1977, 180).

På midten av 1700-tallet var ridedrakten populær blant kvinner. Ridedraktene ble også brukt som reisedrakter og ble ansett for å være svært sportslige. Knappingen gikk fra venstre til høyre slik som på mannsdrakten, og drakten kunne også ha stivete innlegg til å feste sverd i midjen. Slike kjønnsverskridende moter ble kritisert av mange, men mer latterliggjort enn fordømt som noe umoralsk (Wahrman 2004, 59). Dette har sammenheng med at identitetskategoriene først og fremst var kollektive og formbare, og individuelle særegenheter ble ansett som uinteressante og tilfeldige. Identitet ble forstått som ”identiskhet”, altså likhet eller fellestrekk, og ikke unikhhet. Det var mulig for enkeltindivider å avvike fra den generelle, kollektive normen uten at hele forståelsen av identitet raste sammen (Wahrman 2004, 278). Kritikken av kjønnsverskridende moter økte imidlertid mot slutten av århundret da



Nr. 6. Mathia Leuch (f. Collett) (1737-1801), malt av ukjent kunstner, malt ca. 1760. Tilhører Bogstad Stiftelse, Norsk Folkemuseum.

moten i stedet bidro til å understreke kjønnsforskjellene, og ridedrakten mistet dermed sin popularitet. Dette hadde sammenheng med at synet på naturen og det naturlige endret seg (Wahrman 2004, 50). Biologisk kjønn ble på slutten av århundret ansett som noe naturlig og medfødt og en viktig identitetsmarkør. Denne endringen beskriver Thomas Laqueur som en kontrasterende kjønnsoppfatning som bygget på Rousseaus tanker (Laqueur 1990, 198-199).

Natursvermeri

På 1700-tallet var det populært å la seg avbilde med oppdiktete landskaper som bakgrunn. Disse drømmelandskapene er inspirert av den franske kunstneren Antoine Watteau, som på begynnelsen av 1700-tallet var spesielt kjent for slike idylliske drømmebilder. Han malte det franske aristokratiet i pastorale og idylliske omgivelser, med slørete penselstrøk i rokokkostil. Den engelske portrettkunstneren Sir Joshua Reynolds malte litt senere på 1700-tallet mange portretter med pastorale naturbakgrunner. Disse portrettene er senere blitt kjent som en egen sjanger, kalt "Grand Manner"- portretter. I motsetning til tidligere, viste portrettene hans nå tegn til individuelle trekk hos den avbildete og en ny naturlighet, samtidig som de fremdeles var preget av rokokkoens kunstighet. Gjennom visse standardiserte konvensjoner, slik som store figurer i landskapet, lav horisontlinje og et arkadisk landskap, skulle den portrettertes eleganse og klasse fremheves (Kleiner, Mamiya 2005, 811).

Landskapene i de norske portrettene fra midten av 1700-tallet har også et kulisseaktig arrangement og et dekorativt uttrykk. De er malt i duse farger og med en lav horisontlinje. Mange av disse portrettene tilhører en egen gruppe portretter som kan defineres som jaktportretter. Slike jaktportretter hadde vært populære blant aristokratiet rundt om i Europa siden 1600-tallet. Personen er da iført jaktdrakt med gevær, og står ofte i selskap med en hund ute i naturen. Det finnes en større gruppe med slike jaktportretter fra Østlandsområdet i Norge, alle malt i helfigur. Disse portrettene har mye til felles med tilsvarende malerier ellers i Europa, både når det gjelder positur, utstyr og omgivelser (Hopstock 1997, 280-281). Flere av disse er sannsynligvis malt av den samme kunstneren og inspirert av kongelige jaktportretter. Det finnes jaktportretter av Morten Leuch, Jess Anker, Peter Elieson og Otto Laurentii Darjes. De er alle kledd i fladebyjegernes jaktuniform og poserer på samme måten ute i naturen.

Et av de mest fortellende norske jaktportrettene forestiller Peder Collett (1729-1763) (nr. 7). Portrettet ble malt omkring 1760 av den norske kunstneren Eggert Munch. Peder Collett ble

født i Christiania i en søskenflokk på ni, men bosatte seg i Danmark da han kjøpte et gods i Rønnebæksholm i 1761. På portrettet står han ute i naturen ved en bratt fjellskrent. Han er kledd i jaktantrekk med trekantet hatt, mørkeblå frakk og bukser, hvit vest, kalvekryss og kniplinger på skjorten. Han har høye ridestøvler som rekker ham godt over knærne, med lange hvite strømper under. Peder Collett var med på stifte jaktselskapet på Fladeby i 1756, og det er nettopp fladebyjegerens jaktuniform han her bærer. Han skal ha vært en ivrig jeger og var med på årlige harejakter på Fladeby. Gården Fladeby kom i Collett-familiens eie da James Collett arvet gården etter sin onkel Mathias Rosenberg i 1753, og den forble i slektens eie i tre generasjoner. Fladeby beskrives som et stort og herskabelig gårdsanlegg som lå fire mil utenfor Christiania i Enebakk. Hovedbygningen lå på en liten fjellknaus med utsikt over Øyeren og Enebakk. Skogen som lå vest for Fladeby-sletten, var godt egnet til harejakt. I den store salen som lå i annen etasje i hovedbygningen, kalt Konversationssalen, skal det ha hengt 20 familieportretter som viste hele fem generasjoner av slekten Collett. Dette omfattet familiens engelskfødte stamfar, James Collett, i sitt staselige kostyme og parykk á la Ludvig XIV, og den sistfødte mannlige arvtakeren, som også het James Collett, kledd i rød og hvit fløyelsdrakt fra revolusjonstiden (Collett 1915, 193-194; Risåsen 2008, 151-152).

Portrettet av Peder Collett er detaljrikt og fortellende malt. Han står med den ene armen i siden og støtter seg på geværet sitt med den andre armen. På det brede beltet festet under en litt fremtredende mage, henger et lite jakthorn, kruttpose og haglpung. Han har tydeligvis akkurat skutt haren som ligger bak ham, for det stiger en liten strime med kruttrøyk opp fra geværet. To hunder har kastet seg ivrig over byttet. På baksiden av portrettet har hans brordatter, statsrådinne Collett, skrevet for hånd: ”Efterat have studeret i Udlandet kjøbte han ved sin Hjemkomst Rønnebæksholm, hvor han levede som ugift, men beflittede seg at tækkes damerne” [...] ”Han saa godt ud og var munter og godmodig og blev af Herrerne i Spøg kaldet



Nr. 7. Peder Collett (1729-1763), malt av Eggert Munch ca. 1760, tilhører Oslo Museum.

Pigernes Peer” (Collett 1915, 116). Peder Collett hadde tittelen kanselliråd, uten å ha hatt noen fast ansettelse i et regjeringsdepartement. Han hadde arvet mange penger fra sine slektninger og behøvde ikke å arbeide. Han falt av hesten under en jakt ved Rønnebæksholm og døde brått, bare 33 år gammel (Collett 1915, 116). Alderen hans i portrettet er imidlertid vanskelig å anslå. I likhet med de andre portrettene fra denne perioden er han upersonlig skildret. Han er fremstilt ifølge det rådende mannsidealet, og poserer med en fremtredende mage og svai rygg (Hollander 1993, 123-124). Både når det gjelder positur og klesdrakt, knyttes han til sin sosiale klasse. Identiteten som formidles i portrettet er derfor hans høye stand og klasse. Som Wahrman påpeker er dette en ytre form for identitet, der man påtar seg en rolle som knyttes til en sosial gruppe (Wahrman 2004, xiii). Peder Collett er kledd i jaktuniform og opptrer nærmere bestemt i rollen som jeger, denne rollen knytter ham til overklassens fritidsaktiviteter. Å påta seg en rolle i tråd med sin klasse og stand, var ifølge Sennett svært viktig i den offentlige sfæren på 1700-tallet (Sennett 2002, 49).

Jakt var en populær fritidsaktivitet blant de rike borgerne og inspirert av den engelske jakttradisjonen. Det å ha fritid og fritidsaktiviteter var først og fremst reservert for de aller rikeste. En måte å demonstrere sin sosiale overlegenhet og høye status på var å vise at man levde et avslappende liv, med fritidsaktiviteter som å lese, skrive, spille spill, konversere og drive med et håndarbeid hvis man var kvinne. Ridning var også en populær fritidsaktivitet. Morten Leuch beskriver flere steder i dagboken sin at de tok seg rideturer og dro på jakt på Bogstad. Slike aktiviteter anser vi kanskje som trivielle i dag, men på 1700-tallet var de en viktig måte å bekrefte sin posisjon i samfunnet på og sin identitet som elite (Hellman 2007, 16). Ifølge kunsthistoriker Leif Østby skiller portrettene av handelsstanden seg fra andre portretter i perioden ved at de som oftest ikke viser skipsrederen, handelsmannen eller verkseieren i arbeid på sitt kontor. Portrettene viser derimot at de dyrker en hobby, som forfatter, kunstner, jeger, naturelsker og turist (Østby 1935, 51).

I portrettet av Mathia Leuch i ridedrakt (nr. 6, side 59) er hun også portrettert ute i naturen i noe som mest minner om et drømmelandskap. Portrettet er antakeligvis malt som et pendantportrett til jaktportrettet av ektemannen Morten Leuch. Det er ikke mulig å si hvor hun befinner seg, landskapet minner om en arkadisk hage. Bak henne på høyre side kan vi se noen ruiner, som med tiden har blitt overgrodd av blomster og trær, og en fontene med sildrende vann. Ved siden av henne på bakken, helt til høyre i bildet, sitter et lite ekorn. Ekornet skal understreke inntrykket av at hun står ute i naturen. Det er plassert der sammen med Mathia

Leuch som om de begge står på en scene, og naturen bak er malt som en teaterkulisse. Slike kunstige naturscener var vanlige også som veggdekorasjoner i de bedrestiltes hjem på 1700-tallet, og de fleste kunstnerne i Norge på denne tiden arbeidet også med interiørdekorasjoner (Schnitler 1920, 7).

I portrettene kommer naturlengselen til syne ved at den portretterte ble plassert i et drømmelandskap, ofte omgitt av en stille foss, løvtrær, blomster og søyler. Her står de ofte i romantisk ensomhet, eller bare med en hund eller et ekorn til selskap. Dette er for øvrig en kunstig natur, den er malt som en kulisse eller en teaterscene, med en klart oppdelt for-, mellom- og bakgrunn. Maleriene ble alltid malt innendørs, og personene poserer på en stiv og oppstilt måte. De følger konvensjonene for de kongelige jaktportrettene. Fremstillingen av Mathia Leuch i ridedrakt, inngår også i en slik tradisjon. Naturdyrkelsen som kommer til syne i disse portrettene er på denne måten også et uttrykk for klassetilhørighet. De vitner om hvordan handelspatrisiatet lot seg avbilde med de fritidsaktivitetene som definerte dem som en gruppe.

Miniatyren av Karen Anker f. Elieson (nr. 8) viser også en naturscene, men den arkadiske naturen er her byttet ut med et mer naturtro skogslandskap. Bildet er malt på elfenben av en ukjent kunstner. Karen Anker (1759-1796) var datter av kjøpmannen Iver Elieson i Christiania. Conradine Dunker forteller at hun skal ha vært svært flink til å male og brodere og gjengir et dikt på to linjer som hun mente beskrev fru Jess Anker: "Minervens Geist erneuert sich in dir, Du redest, schreibest, malest und stickst gleich ihr" (Dunker 1909, 415, 416). Her blir hun sammenliknet med den romerske gudinnen Minerva og hennes kunstneriske evner. Miniatyren av Karen Anker er svært romantisk og litt naivistisk malt. Kanskje er den malt av Karen selv, som en gave til sin mann Jess Anker, den yngste broren til Bernt, Peder og Iver Anker. De giftet seg i 1778 og fikk fire barn sammen. Portrettet er malt i halvfigur, og Karen står ute i en skog. Hun har risset inn "J'aime D'Anker" på trestammen ved siden av henne, en klar kjærlighetserklæring til sin mann. Over hodet hennes kan vi skimte en due som kroner henne med en blomsterkrans, et tegn på uskyld. Portrettet er



Nr. 8. Karen Anker f. Elieson (1759-1796)
Miniatyr, malt av ukjent kunstner, muligens på
1780-tallet. Tilhører Oslo Museum.

antakeligvis malt noen år senere enn de andre, og skiller seg litt ut. Det har et mer spontant og personlig preg, slik som miniatyrportrettet av Morten Leuch nevnt tidligere. Årstallet portrettet ble malt er ikke kjent, men det er flere elementer som tyder på at det kan ha blitt malt en gang på 1780-tallet. Kjolen hennes går ned i en spiss foran. Det var først etter 1780-tallet at spissene forsvant, da det ble moderne at kjolene i stedet ble skåret av rett ved midjen. Innen 1790 forsvant spissene fullstendig fra motebildet (Andersen 1977, 102). Hårfrisuren hennes tilsier at portrettet ikke er malt før 1780. Hårfrisuren på 1770-tallet var svært høy, mens det etter 1780 ble moderne med lavere og bredere frisyre med tupert og kruset hår, (Andersen 1977, 114) slik som frisyren til Karen Anker i portrettet.

Portrettet er helt i tråd med de rousseauske idealene og naturdyrkelsen i tiden. Det var ifølge Conradine Dunker vanlig at unge damer i Christiania leste Rousseau i hennes ungdom, og hvis man så sin venninne nedslått spurte man gjerne: "Hva feiler dig? Har nogen talt ilde om Rousseau?" (Dunker 1909, 462). I tråd med denne interessen for Rousseau skal Karen Anker ha gjort Uranienborgskogen om til en romantisk park med gangstier og utsiktspaviljonger (Sprauten 1992, 423). Portrettene med disse naturscenene vitner om en begynnende naturlengsel som gjerne omtales som en form for natursvermeri. En av de fremste representantene for denne førromantikken i Norge er dikteren Christian Braunmann Tullin. Han var en nær venn av Mathia og Morten Leuch og skrev et dikt i anledning bryllupet deres "Majdagen". Han var en feiret dikter i samtiden, og den første norske dikteren som ble kjent i utlandet (Daae 1924, 178).

Representasjon og identitet 1750-1790 – en oppsummering

Portrettmaleriet var en viktig del av handelspatrisiatets kultur for å dokumentere velstand, slektsfølelse og sosial posisjon. Portrettene kan forstås som en form for kommunikasjon, og i disse portrettene er klærne en spesielt viktig del av kommunikasjonen. Et eksempel er hodeplaggenes betydning i 1700-tallets samfunn, spesielt parykken som kommuniserte maskulinitet og autoritet (Pointon 1993, 117). Klær og parykker kan tas av og på og knyttes til ulike kategorier av sosiale grupper og praksiser. Identiteten kom til uttrykk ved hjelp av slike ytre kjennetegn som først og fremst assosierte mennesker med felles kategorier som kjønn og klasse eller stand. De aller fleste portrettene i perioden er midjeportretter, der klesdrakten kommer godt fram. I mange av portrettene fremheves dette ytterligere ved at perspektivet er

sett nedenfra. Det er klesdrakt og hårmoter som varierer mest i portrettene fra denne perioden, ikke individuelle ansiktstrekk.

Klassetilhørighet og status kom til uttrykk både ved hjelp av klesdrakt, tilbehør, kroppsspråk og ansiktsuttrykk. De utvalgte portrettene viser ulike aspekter ved de felles identitetskategoriene som Wahrman kaller "l'ancien regimes" form for identitet.

Portrettkunsten inngår som en av flere kulturelle praksiser fra 1700-tallet som viser den ytre formen for identitet, eller den generelle eller typologiske fremstillingen av individer. Det er også synlig i 1700-tallets begrep om fysiognomi, moten som skjulte alle individuelle trekk og i maskeraden, i tillegg til portrettkunsten (Wahrman 2004, 182-183). Et før-romantisk svermeri for naturen, inspirert av Rousseau, kommer for øvrig også til uttrykk i flere av portrettene. Disse nye ideene vektla følelser, natur og enkelhet, og kom til å sette preg på den neste perioden.

Kapittel 5

Analyse av portretter 1790-1840

Det skjedde store politiske og kulturelle omveltninger i Europa på slutten av 1700-tallet, med den franske revolusjon i 1789 som den viktigste. I kjølvannet av ideene om frihet, likhet og brorskap, fulgte nye idealer knyttet til følsomhet, enkelhet og naturlighet. Interessen for naturen som hadde begynt i forrige periode, ble forsterket. Dette fikk følger for moten og for forestillinger om den gode borger og borgerinne. Det fikk også følger for synet på identitet. Opplysningstidens ideal innenfor klesmoten brøt med de kunstige konvensjonene i samfunnet og gikk inn for en enklere og mer nøktern stil. Endringene som viste seg på slutten av 1700-tallet kan beskrives som en begynnelse på romantikken, som kom for fullt på 1830-tallet. Hvordan kommer dette fram i portrettene fra Christiania fra denne perioden? Portrettene i denne delen av analysen omfatter, i tillegg til flere enkeltportretter, tre familieportretter, som nå var blitt mer alminnelige.

Overdådighet og samfunnsånd

Portrettene av Bernt Anker (1746-1805) (nr. 9) og John Collett (1758-1810) (nr. 10) ble begge malt i 1790 av den opprinnelig svenske maleren Carl Fredrik von Breda. De tilhørte begge Christianias handelspatrisiat på slutten av 1700-tallet, og de var blant landets aller rikeste menn. De var kjent for å omgi seg med luksus og overdådig selskapelighet, men de har også satt spor etter seg på andre måter. De fleste utlendingene av en viss betydning som besøkte Christiania på denne tiden, ble tatt imot og bevertet av dem, og de bemerkte alle den luksus og overdådighet de ble møtt med (Acerbi 2000, 34; Coxe 1975, 46; Clarke 1977, 122; Malthus 1968, 32).

Bernt Anker og John Collett var representanter for de patriotiske holdningene og samfunnsengasjementet som var viktig blant gode borgere på slutten av 1700-tallet. Betegnelsene patriot og patriotisme ble da brukt i betydningen allmennånd eller samfunnsånd, det vil si borgernes uegennyttige innsats til fedrelandets beste og tilsvarer god borgerånd eller

borgerdyd. Storsveen beskriver dette som allmennpatriotisme, til forskjell fra nasjonalpatriotisme (Storsveen 1997, 16-19).

Bernt Anker var både forretningsmann, skipsreder, trelasteksportør, godseier, skogeier, verkseier, vitenskapsformidler og forfatter i tillegg til å ha tittelen kammerherre etter å ha blitt adlet i 1778 (Holck 2005, 34). Han var nest eldste sønn av Christian Ancher (nr. 1) og overtok familieforretningene etter farens død i 1765. Hans eldste bror, Iver (nr. 3), var mye syk og døde bare 27 år gammel i 1772 (Holck 2005, 22). Det var derfor Bernt Anker som overtok familiens fasjonable bygård, Paleet. I tillegg eide han Frogner hovedgård og flere mindre lystgårder.

På portrettet sitter Bernt Anker bak et skrivebord med pennen i hånden og papir foran seg – klar til å skrive ned de tankene og idéene han arbeider med. Blikket er vendt utover, forbi betrakteren, som om han venter på inspirasjon et annet steds fra. Veggen bak ham er dekket av bøker. Han hadde en stor boksamling og var utdannet fra Universitetet i København.

Interessene hans omfattet både språk, litteratur og naturvitenskap, og han skrev også dikt og teaterstykker. Bernt Ankers forfatterskap var ifølge ham selv det største og beste ved ham – ”selve livsverket”. Det er tydelig at det er denne delen av livet sitt han vil fremheve i dette portrettet. Her er det forfatteren Bernt Anker vi ser, ikke den rike forretningsmannen. Det å skrive teaterstykker var noe nytt i Norge i 1780-90-årene, og han kan beskrives som Norges første dramatiker. Hans hovedverk var ifølge ham selv tragedien *Major André*, som handler om en virkelig episode fra den amerikanske frihetskrigen. Han spilte selv hovedrollen i stykket i teatret i Grændsehaven, som var den første



Nr. 9. Bernt Anker (1746-1805), malt av Carl Fredrik von Breda i 1790.
Tilhører Oslo Museum.

teaterscenen i Christiania (Holck 2005, 81). Han skrev også dikt, og ett av dem, med tittelen ”Les Adieux d’un Ami á Monsieur et Madame de M.”, ble trykket i København i 1796. Ifølge selvbiografien hans som ble utgitt i 1806, året etter hans død, var han en stor taler og dikter og skrev og snakket både fransk og engelsk flytende (Lahde og Nyerup 1806, 8-9). Spesielt kjent er talene han skrev til sin kone, Mathia og dikteren Christian Braunman Tullin, etter deres død.

William Coxe forteller fra sitt besøk hos Bernt Anker i 1784 at han faktisk snakket nesten like godt engelsk som en innfødt (Coxe 1975, 46).

Bernt Anker kjempet for å få opprettet en egen norsk bank og et eget norsk universitet. Han ble valgt inn som medlem i ”Committeen for den Norske Universitets-Sag” sammen med ”sex andre Patrioter” (Lahde og Nyerup 1806, 10-11). Universitetssaken var den viktigste for de norske patriotene, ifølge Storsveen (Storsveen 1997, 77). Da kongen ikke ville gå med på å opprette et eget norsk universitet, begynte Bernt å holde forelesninger i naturfilosofi og fysikk for interesserte, både menn og kvinner, hjemme hos seg selv i Paleet. Han viste også et sterkt samfunnsengasjement ved å opprette et hjem for foreldreløse barn i Christiania i 1778 sammen med sin kone, Mathia. Barna fikk i tillegg til mat og husly også utdanning slik at de skulle kunne klare seg i samfunnet (Holck 2005, 68-74). I tillegg til å ha vært en svært dyktig forretningsmann har Bernt Anker altså utmerket seg på flere områder, både ved å utvise allmennpatriotisme i flere saker og i tillegg innenfor litteratur og naturvitenskap.

Han var også en mann som kunne vise sine følelser i all offentlighet, ofte på en måte som ville blitt oppfattet som teatralisk i våre dager. Conradine Dunker forteller i sine memoarer om den storslåtte begravelsen til hans kone Mathia Anker. Etter å ha blitt ført gjennom byen på likvognen ble kisten plassert på en katafalk ute på byens torg før den skulle føres inn i kirken. Bernt Anker kastet seg hulkende over kisten der den sto på torget og utbrøt: ”Nu bedrøvede Du mig for første Gang!” (Dunker 1909, 166-167). Det fortelles også at han i en annen begravelse hadde kommet stormende inn og kastet seg hulkende og stønnende på en sofa, slo seg for pannen og styrtet deretter på dør igjen, uten å si et ord (Holck 2005, 153). Å gi offentlig uttrykk for sine følelser på denne måten, ble oppfattet som naturlig tidligere på 1700-tallet, men utover på 1800-tallet ble det gradvis oppfattet som noe teatralisk og lite maskulint (Vincent-Buffault 1991, 16-18). Han hadde også nærmest en mani med å deklamere dikt som han presenterte som sine egne, i tide og utide, både på dansk og fransk (Holck 2005, 84). Edward D. Clarke roste den måten han var blitt tatt imot på av Bernt Anker og beskrev ham som underholdende og munter, som om han syntes å si ”Jeg går med på hva som helst: fra å spille høytidelig statsmann til å leke en løssluppen blindbukk for at mine gjester ikke skal kjede seg av mangel på konversasjon og underholdning” (Clarke 1977, 157).

På portrettet er han kledd i en grå-grønn jakke med store knapper etter engelsk mote. Knappene på mannsdrakten ble store og flate på 1790-tallet og utgjorde en viktig del av mannsdraktens utsmykning (Andersen 1986, 17). Han har kalvekryss, men ikke kniplinger på

skjorten. I motsetning til alle de tidligere omtalte portrettene av menn i den forrige perioden har han heller ikke parykk, men håret er pudret og kruset slik moten var i 1780-årene. Den engelske klesmoten som slo igjennom i hele Europa på denne tiden, var mer praktisk og enkel enn den franske hoffmoten. Den var i tråd med de nye ideene i tiden om enkelhet og begrepet om moralitet og borgerdyd, som utfordret aristokratiske tradisjoner (Ribeiro 1988, 36). Naturen kom nå til å stå for det opprinnelige og ukunstlete i menneskenes omgivelser, den ble et ideal for det sunne og en norm for menneskelig atferd. Det ble en borgerlig plikt å holde kroppen sunn for å kunne gjøre nytte for seg i samfunnet. Bruken av parykk avtok derfor gradvis på denne tiden. Parykken ble etter hvert forbundet med urenhet og smittsomme sykdommer (Pointon 1993, 121). I tillegg til parykken, gjaldt dette også sminke, pudder og klær. Det gjaldt i det hele tatt den overdrevne vektleggingen av det ytre som hadde preget *l'ancien regime* (Vigarello 1988, 132-136).

Bernt Anker skal imidlertid også ha vært svært opptatt av sitt eget utseende. Den engelske reisende Edward Daniel Clarke beskrev Bernt Anker slik i sin reiseskildring fra Norge i 1799:

Han var over middels høy, kraftig og vakker. Håret bar han på gammel parisermaner, meget kruset og pudret, og under hele samtalen stod han overfor et stort speil, hvor han oppmerksomt betraktet sin egen drakt og stadig rettet detaljer på den.

Clarke dømte imidlertid ikke dette som jåleri, for han fortsatte:

Men i alt dette var det ikke noe forfengeligheit eller affektasjon. Det var øyensynelig hva franskmennene en gang ville ha betraktet som den fullendte verdensmanns fornemme vesen.

Clarke la også til at han hadde lært ikke å dømme folk så raskt ut fra deres ytre, for:

Hva følelser angår, var han i besittelse av de beste menneskelige egenskaper. Hans ånd, vel utrustet med forstand og snarrådighet, røpet i hver samtale så stor kunnskap om verden og menneskene – i kongens råd og i privatlivet, at alle som ble kjent med ham var ivrige etter hans selskap (Clarke 1977, 113-114).

Clarkes uttalelser om ikke å dømme en person ut fra vedkommendes ytre alene viser en ny holdning til identitet, der indre egenskaper er viktigere enn en persons fremtreden. Bernt Anker levde i en periode som på mange måter kan beskrives som en brytningstid, fra det gamle samfunnets vekt på ytre symboler for gruppetilhørighet og status som grunnlag for identitet, til en ny vektlegging av indre verdier og individuelle særtrekk. Han viser noe av rokokkoens teatraliskhet og vektlegging av det ytre blant annet ved at han spiller en "rolle" i portrettet som forfatter. Samtidig vitner de mange interessene og foretakene hans om en ny allmennånd som kan knyttes til det nye idealet om borgerdyd og vektlegging av indre verdier. Det nye idealet om allmennpatriotisme og fedrelandskjærighet var en følelse som skulle komme innenfra hos

den enkelte. Dyd, moralitet og medfølelse var egenskaper som kjennetegnet en god borger (Damsholt, 2000, 126-127).

Dette gjaldt i like stor grad den 12 år yngre John Collett som var nevø av hans kone Mathia. Han er kanskje mest kjent i ettertiden for den overdådige selskapligheten på Ullevål gård. Ullevål var bare en av hans lystgårder, i tillegg eide han Petersminde i Nittedal og Fladeby i Enebakk. Collettgården i Kirkegaten 15 i Christiania fungerte som vinterbolig og handelshusets hovedkontor. På Ullevål, som lå noen kilometer utenfor Christiania, anla John Collett og hans kone Tina en stor romantisk landskapspark etter engelske forbilder. Den var som en verden i



Nr. 10. John Collett (1758-1810), malt av Carl Fredrik von Breda i 1790. Tilhører Oslo Museum.

miniatyr (Collett 1915, 185), og de overdådige selskapene som ble holdt der er beskrevet i mange reisebeskrivelser, i likhet med juleselskapene på Fladeby.

På portrettet er John Collett (nr. 10) kledd i en sort jakke med store knapper, han har halsbind og en stiv krage i halsen. Den mørke og enkle jakken følger i likhet med klærne på portrettet av Bernt Anker, den engelske moten, og han fremstår nærmest som en engelsk *country gentleman* (Østby 1935, 59-60). Han har heller ikke parykk, men har pudret og krøllet håret slik at det likner en parykk.

John Collett ser direkte på tilskueren med et imøtekommende blikk, mens han peker på Norge på kartet han har foran seg. Nærmere bestemt peker han

på hjembyen sin, Christiania. Portrettet ble malt mens han og hans kone Tina var bosatt i London, men her er det tydelig at han ønsker å legge vekt på sin norske tilknytning. Han flyttet til London i 1783 for å ta seg av Collett-firmaets engelske avdeling som var i ferd med å gå konkurs. Da faren, James Collett, døde i 1793, flyttet han tilbake til Christiania for å overta familiefirmaet. I London bodde han og Tina i et stort hus på Wellclose Square i 10 år. De hadde også et landsted med hage i Middlesex. Huset i London var kjent for å være et gjestfritt hjem, enhver landsmann av en viss klasse ble mottatt og hjulpet med å finne seg til rette hos denne “nordboernes Glæde og Tilflugt ved Themsens Strande” som Bernt Anker kalte John Collett (Andresen 2008b, 89). Han tok initiativ til opprettelsen av ”Det nordiske selskab” i London,

som samlet alle skandinavere der til sosialt samvær og fremme av det felles beste. Dette patriotiske selskapet skulle ”gavne og fornøye sine Landsmænd og vedligeholde hos dem en varm og fornuftig Kierlighed til Fædrelandet” (Holck 2005, 31-32).

I tillegg til denne nasjonale patriotismen og kjærligheten til Norge viste han også en allmennpatriotisme i sin iver etter å forbedre samfunnet. Da han og Tina flyttet tilbake til Christiania i 1793 fikk de Ullevål gård i gave av Bernt Anker, og John Collett satte straks i gang med å modernisere og forbedre jordbruksdriften der. Et slikt engasjement for forbedringer og utvikling av landbruket var en viktig patriotisk foreteelse på slutten av 1700-tallet og ble kommentert i de fleste reisebeskrivelser på den tiden. England var foregangslandet på dette området, og John Collett hadde sikkert fått mye inspirasjon der som han brakte med seg hjem. Han var også veldig opptatt av at engelske erfaringer måtte tilpasses forholdene i Norge. Han var ikke alene om denne interessen for jordbruksforbedringer i Norge. Peder Anker på Bogstad drev blant annet med lignende forsøk, men John Collett skiller seg fra de fleste ved at han var mer systematisk, og ved at han bestrebet seg spesielt på å få vanlige bønder med på de nye metodene (Andresen 2008b, 93-98).

John Collett ble raskt valgt til en av Christianias ”tolv eligerede Mænd” etter at han flyttet tilbake til Norge (Collett 1915, 179). Det betyr at han nøytt stor respekt hos sine medborgere. I tillegg til å drive det store familiefirmaet Collett & Søn, engasjerte han seg i flere hjertesaker. Jordbruksreformer er allerede nevnt, men også for å opprette allmueskoler for barn og for å forbedre fattigvesenet i Christiania. Han hadde satt seg grundig inn i problemene, og i 1802 skrev han 50 håndskrevne sider om dette temaet med tittelen: *Om nødvendigheden af Christiania Fattigvæsens Forbedring og Reform* (Andresen 2008b, 102). Han stod også i spissen for opprettelsen av ”Selskabet for Aggers Sogns Vel” i 1807 som skulle fremme mer rasjonell egeninnsats hos vanlige folk innenfor landbruk, husflid og fabrikkproduksjon og hindre at man levde over evne blant annet ved å importere dyre stoffer fra utlandet. Man skulle benytte norsk, helst hjemmelaget, stoff til klær (Andresen 2008a, 106).

Det kan knyttes flere betydninger av begrepet natur til portrettet av John Collett. Selve portrettet viser ham uten parykk og i en enkel blå jakke, et uttrykk for naturlighet når det gjelder klær og utseende, og som kan beskrives som et moralsk aspekt ved naturbegrepet. Han viser tydelig sin kjærlighet overfor Norge og Christiania ved å peke det ut på kartet han har foran seg, her forbinder han natur med land eller nasjon. Kunnskapen vi har fra andre kilder om hans virksomhet og iver for jordbruksforbedringer forteller om en funksjonell oppfatning av

natur; naturen bør forbedres til menneskenes beste. Hans interesse for hageanlegg både i England og Norge viser i tillegg en estetisk tilnærming til naturen. Den mest naturlige og sunne måten å bevege seg på var å spasere, og de ideelle omgivelsene var de nye romantiske hagene etter engelsk mønster med vakre og skiftende utsikter og stemninger. Skjønnheten i naturen skaper opplevelser, som ble oppfattet som utviklende for menneskenes følelsesliv og moral (Damsholt 2000, 131, 136). Disse forskjellige tilnærmingene omfatter de fleste av 1700-tallets naturoppfatninger, og de kan alle knyttes til John Collett.

John Collett var, i likhet med Bernt Anker, en representant for det gode liv og en luksuriøs og overdådig livsstil i Christianias handelspatrisiat. Hans runde og blide skikkelse vitner også om nok mat og stor selskapelighet, men portrettet av ham fremhever også hans patriotiske og engasjerte holdning overfor Norge og spesielt Christiania. Han fremstår som en representant for opplysningstidens optimisme og tro på fremskrittet, som samtiden ville karakterisere som en god borger og patriot. Selv om både Bernt Anker og John Collett var blant de rikeste i sin tid, og dette var en tid med større overdådighet og luksus enn noen gang tidligere i Christiania, er ikke dette noe som kommer til syne i portrettene. Bernt Anker ble adlet, men det finnes ikke noe portrett av ham hvor han fremstilles mer formelt representativ som adelsmann. Han valgte heller å fremstå som en forfatter. I et portrett som ble malt omtrent 20 år tidligere, rundt 1770-72, av den kjente danske kunstneren Jens Juel, er han også fremstilt med en bok i hånden (Christensen 1996, 44). Ingen kjente portretter av Bernt Anker eller John Collett viser dem med tydelige attributter som henspiller på adelighet. De er begge kledd i enkle, men moteriktige klær, som ikke eksplisitt fremhever rikdom slik det var vanlig i portrettene 10-20 år tidligere.

Rik og radikal?

Portrettet av Paul Thrane (1751-1830) (nr. 11) viser en alvorlig mann, kledd i svart jakke, hvit silkevest og hvit skjorte med kalvekryss. Det ble malt omtrent 1791-1792 av Heinrich Christian Friedrich Hosenfeller¹⁶ (1722-1805). Han var opprinnelig en tysk kunstner og hadde fått utdanning ved et tysk kunstakademi, men arbeidet i Norge i over 40 år både som fajansemaler, vegg- og møbeldekoratør og portrettmaler. Schnitler karakteriserer ham som en av de aller beste portrettmalerne i Norge på 1700-tallet (Schnitler 1920, 129-131). Portrettet er et pendantportrett til et bilde av hans kone, som bare betegnes som Madame Thrane. På portrettet

¹⁶ Navnet Hosenfeller har blitt skrevet på flere måter: Hosenfelder, Hossenfelder, Osenfeldt, Ozenfeller, men ifølge Schnitler er riktig stavemåte Hosenfeller (Schnitler 1920, 131, 134).

er han fremstilt i elegante klær slik som andre rike Christiania-borgerne på den tiden, men håret hans ser imidlertid annerledes ut. Han har ikke parykk, og han har heller ikke dandert sitt eget hår slik at det skulle se ut som en parykk, noe som hadde begynt å bli vanlig i 1790-årene. Han har nemlig ikke de karakteristiske krøllene ved ørene. Det er derfor heller ikke sannsynlig at han har en halvparykk bak på hodet, som ikke er synlig på portrettet. Håret hans er ikke pudret, og det kan se ut som om det er kortklipt. Ifølge Marcia Pointon ble kortklipt hår på slutten av 1700-tallet i England sett som et tegn på at man viste republikanske sympatier (Pointon 1993, 122). Ribeiro forteller at også i Frankrike hadde de fleste menn som støttet revolusjonen kortklipt og upudret hår (Riberio 1988, 68). Hvem var så Paul Thrane?

Han var sønn av en gårdbruker i Enebakk og kom fra små kår. Han jobbet seg imidlertid opp til å bli en av Christianias største forretningsmenn etter at han flyttet til Christiania-forstaden Vaterland i 1780 og til selve Christiania i 1786. Han drev først bondehandel, siden kornhandel og trelasthandel. Han ble valgt inn i borgerforsamlingen, ”de 12 eligerede Mænd” i 1794 og var stadshauptmann for Christiania Borgervæbning i sju år fra 1801. Under napoleonskrigene var han medlem av provideringskommisjonen, som hadde ansvar for forsyningene til Norge. Det fortelles at han sørget for mat til sultne Christiania-borgere under kornblokaden ved at et langbord daglig stod dekket med grøt, melk og brød på gårdsplassen hans i Storgaten 3. For denne



Nr. 11. Paul Thrane (1751-1830) av H.C. F. Hosenfelder omtrent 1780-90. Tilhører Oslo Museum.

patriotiske innsatsen fikk han ærestittelen justisråd og ble utnevnt til ridder både av den danske Dannebrogordenen og den svenske Vasaordenen. Han var kjent for å ha radikale meninger påvirket av den franske revolusjon og var i opposisjon til kongen og myndighetene, men han var likevel en god venn av stattholderen, prins Friedrich av Hessen. Han var til og med forlover i bryllupet hans i 1813. De var naboer på Bygdøy, der Thranes eiendom Henningslyst lå nær Bygdøy kongsgård. Paul Thranes sønnesønn, Marcus Thrane (1817-90), ble for øvrig en kjent radikaler og leder av arbeiderbevegelsen (Boye 2010).

Conradine Dunker forteller en historie i sine memoarer som kaster lys over Paul Thranes radikale holdning. Etter arveprinsesse Sophie Frederikkes død på begynnelsen av 1790-tallet viste alle de kondisjonerte damene i Christiania sin deltakelse ved å være sørgekledd i et stort selskap hos Jess Anker. Madame Thrane derimot vakte oppsikt da hun kom i rød silkekjole. Hun hadde ikke fått lov av sin mann å kle seg i sort. Dette var fordi Paul Thrane var ”Democrat”, skriver Conradine. Hun forteller også at hun likte å lytte til samtalen mellom hennes far og Paul Thrane når han kom på besøk, fordi den var så munter og livlig. Dessuten hadde han alltid med ”Comedie-billetter” til forestillinger i Grændsehaven der både han og sønnene hans var aktive skuespillere. Hun forteller også at han elsket musikk, og at det ble arrangert konsert en dag i uken hjemme hos ham (Dunker 1909, 239-241). Dette var forløperen til Christianias første musikkelskap, Det musicalske Lyceum, som ble stiftet i 1810. Han hadde 20 barn, og alle de 16 som vokste opp, lærte å spille et instrument, slik at de etter hvert dannet et helt familieorkester. En av sønnene hans er den kjente komponisten Waldemar Thrane (Boye 2010).

Paul Thrane hadde med andre ord flere interesser og kan beskrives som en sammensatt person. Han var en rik kjøpmann og patriotisk borger som tilhørte Christianias elite og var venn av stattholderen, prins Friedrich, men han var også en uttalt sympatisør med nye radikale politiske ideer. Tiltross for at han er beskrevet som en original person, er ikke dette noe som ved første øyekast kommer fram i klesdrakten hans i portrettet. Han er kledd i elegante og kostbare klær, og hans identitet i portrettet er på denne måten, som i de tidligere omtalte portrettene, først og fremst knyttet til stand og sosial gruppe. Portrettet skiller seg likevel ut, for han har valgt å fremstå med kortklipt hår. Dette ble i samtiden sett på som en viktig indikator på hans radikale holdninger, og som skiller hans portrett fra andre i denne perioden.

En kjernefamilie og et dynasti

På slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet dukket det opp flere familieportretter i Norge. Samtidig endret de også karakter, da de religiøse overtonene som var vanlig i familieportretter tidligere, de såkalte epitafiene¹⁷ forsvant, og portrettene viser i stedet i større grad hengivenhet mellom familiemedlemmene (Ugelstad 2004, 88). Dette henger sammen med

¹⁷ Epitafiene er de første kjente familieportrettene fra Norge, vanlige i kirker på 1500-1600-tallet. Disse portrettene hadde en minnefunksjon med religiøse overtoner, der familien fremstilles etter et bestemt mønster uten at de forholder til hverandre (Ugelstad 2004, 88).

at familien fikk en annen betydning der følelsesmessige bånd knyttet mor, far og barn sammen (Damsholt 2000, 188). Familieportrettet av Peder Anker (1749-1824), Anna Elisabeth f. Cold (1749-1803) og datteren Karen (1789-1849), (nr. 12) ble malt i København i 1792 av den kjente danske kunstneren Jens Juel. Peder Anker var sønn av Christian Ancher (nr. 1) og Iver og Bernt Ankers (nr. 3, nr. 9) yngre bror. Han var i likhet med sin bror Bernt, en av landets største trelasthandlere, jernverkseiere og godseiere og ble adlet i 1778. Portrettet viser altså en av tidens mest velstående menn og en av de få adelige familiene i Norge. Det er malt i helfigur, noe som var kostbart og mest vanlig blant kongelige (Lopdrup 1996, 95). Bildet kan defineres som et konversasjonsstykke. Et konversasjonsstykke blir av flere kunsthistorikere beskrevet som et bilde som viser en dagligdags scene fra familiens liv, og som uttrykker en ny vektlegging av følelser innenfor familien (Ugelstad 2004, 90; Lopdrup 1996, 95).

Med et alvorlig og litt ærverdig uttrykk sitter Peder i sofaen og holder armene utstrakt og beskyttende, rundt sin lille familie. Den venstre armen som hviler på sofaryggen, holder rundt Anna Elisabeth og i den høyre hånden holder han et prospekt som viser familiens store gods, Bogstad. Datteren Karen, eneste arving til Bogstad, står sentralt i bildet på gulvet mellom foreldrene sine og peker på bildet mens hun ser smilende opp på moren. Moren har blikket vendt mot betrakteren og smiler svakt med et mildt uttrykk i ansiktet. Det er bevart to skisser til portrettet som viser at Karen Anker har fått en mer sentral plass i den endelige utgaven. I skissene er Karen plassert til høyre i bildet, ved siden av moren, men i det ferdige maleriet er hun flyttet til sentrum av bildet, mellom foreldrene. Familien Anker har selv kunnet velge med hvilken grad av intimitet de ønsket å fremstå. Det var opprinnelig også en hvit jakthund under stolen til Peder Anker som er fjernet fra det ferdige portrettet (Lopdrup 1996, 96). Det ferdige bildet har fått en mer intim karakter enn skissene opprinnelig hadde. Bildet viser kun kjernefamilien og deres eiendom Bogstad, og datteren har fått en viktig rolle i bildet, som sentrum i familien. Hun representeres som det



Nr. 12. Peder Anker, Anna Elisabeth f. Cold Anker og datter Karen C. Anker malt i 1792 av Jens Juel. Tilhører Norsk Folkemuseum.

følelsesmessige sentrum som knytter foreldrene sammen. Familien Anker fremstår som en familie som har hengivne følelser for hverandre. Karen er fremstilt som et barn med naturlige lokker i håret og med runde kinn og armer, som klart skiller henne fra de voksne. Barnet fikk en større betydning innenfor familien, og barndomsrollen forstått som noe eget, kom til uttrykk i europeisk malerkunst på slutten av 1700-tallet. Den nye oppfatningen av barnet var inspirert av Rousseaus ideer om at barn ikke bare var ufullstendige voksne, men at barndommen hadde en verdi i seg selv. Jens Juel er kjent for naturligheten i barneportrettene sine mot slutten av sitt liv. Vendepunktet i hans kunst kom etter et opphold i Sveits i 1777-79, der han kom i nær kontakt med disse rousseauske idealene (Lopdrup 1996, 88).

Dette portrettet viser for øvrig ikke hvilken som helst familie. Ikke bare var Anker en av de rikeste familiene i Norge, de var også adelige (Holck 2005, 34). Positurene, klesdraktene og ansiktsuttrykkene er for øvrig med på å gi portrettet en litt høytidelig og stiv karakter. Karen peker på bildet av Bogstad-godset, og viser på den måten sin viktige rolle som eneste arving i et av Norges viktigste familiedynastier. Armene og gestene til mor, far og barn danner en sirkel i motivet, noe som gjør at familien fremstår som en enhet, men blikkene til foreldrene er ikke rettet mot hverandre eller på datteren. De ser derimot direkte på tilskueren, og ansiktene uttrykker stolthet – over datteren, familien og over Bogstad. Dette understreker betydningen av eiendommen Bogstad og datterens rolle som arving og som viderefører av slekten. Marcia Pointon påpeker nettopp denne funksjonen ved konversasjonsstykkene i England på slutten av 1700-tallet. Ifølge Pointon bør konversasjonsstykkene i tillegg til å sees som et uttrykk for en ny vektlegging av følelser innenfor familien, også sees som en dokumentasjon for videreføring av slekten og eiendommen (Pointon 1993, 159). Dette er synlig i portrettet av familien Anker. Portrettet har et offisielt eller representativt preg, der familiens eiendom og datterens rolle som arving av denne eiendommen er i fokus, i tillegg til at en ny vektlegging av følelser mellom familiemedlemmene er synlig.

Fremstillingen av personene viser også hvordan moten begynte å bli enklere og mer naturlig. Som i de tidligere omtalte portrettene, er de kledd i siste mote fra Europa. Anna Ankers frisyre minner om frisyren til Karen Ancher (nr. 8, side 63) omtalt tidligere. Moten med lavere og bredere frisyre begynte allerede på 1780-tallet. Håret ble gredd bakover fra pannen, tupert og pudret grått. Til tross for at den nye moten var mer naturlig og pudringen ikke så kraftig som før, var den temmelig upraktisk siden pudderet drysset ned på klær og møbler. Pomadene som ble brukt i de høye frisyrene tidligere på 1770-tallet hadde klistret pudret til

frisuren slik at det ikke drysset (Andersen 1986, 26). Både Anna Anker og datteren har ensfargete, feminine kjoler i lyse og lette stoffer. Karen har en lys rosa chemisekjole, og Annas kjole er laget av lys lilla silke pyntet med et tynt tørkle over brystet og festet i et bånd rundt livet. Dette var siste mote både i Paris og London. På begynnelsen av 1790-årene var midjen fortsatt lav, og korsettet fortsatt i bruk. Både mor og datter har et bånd bundet om livet på kjolen. Denne moten ble brukt av voksne kvinner kun en kort periode, men i barnedrakten var den vanlig helt til begynnelsen av 1900-årene (Andersen 1986, 19).

Peder Anker var, i likhet med broren Bernt, engasjert i politiske spørsmål, og han ble Norges første statsminister i 1814. På portrettet er han kledd i en generalveiintendant-uniform med gul vest, kalvekryss, gule knebukser og rød jakke. Som generalveiintendant var en av hans mange oppgaver å planlegge og bygge veier i Norge. Ved å bli portrettert i uniform, viste han sin patriotisme og gode borgerånd. Hvorfor valgte han å bli portrettert i akkurat denne uniformen? Det kan tyde på at han anså sin rolle som generalveiintendant som spesielt viktig. Da Peder Anker kjøpte Bogstad gård i 1772 fantes det ikke noen ordentlig vei ut dit (Broch 1930, 1). I Morten Leuchs dagbok skrevet noen tiår tidligere, kommer det fram at de reiste om Vækerø for å komme til Bogstad (Arnesen 2006, 18). Peder Anker valgte derfor å bygge en skikkelig vei ut dit, og ble som følge av dette berømt som veibygger. Han forteller i et brev til sin fetter Carsten Anker at kronprinsen, senere Frederik VI, ønsket ham som generalveimester for Sør-Norge. Peder Anker ønsket imidlertid å beholde sin rang som generalmajor, som han hadde fått etter et felttog i Bohuslen i 1788. Han fikk derfor tittelen generalveiindendant og tillatelse til å bære generalsuniform for å påta seg denne oppgaven. Dette innebar at Peder Anker fikk generalmajors rang og dermed ikke stod under noen andre enn kongens kollegier i København (Broch 1930, 1-2).

Selv om portrettet viser den nye rollen kjernefamilien og barnet hadde fått, viser Peder, ved å la seg portrettere i uniform, også sin viktige offentlige rolle og høye rang i samfunnet. Peder Anker blir presentert som godseier, familiefar og med rang som generalmajor. Han holder rundt sin kone med den ene armen, og i den andre hånden holder han prospektet som viser eiendommen deres. Hans kone derimot har et tøyestykke i fanget, antakeligvis et sytøy, noe som knytter henne til hjemmet. På den måten kommer kjønnsrollene innenfor kjernefamilien til uttrykk.

Naturlighet og kjønnsroller

Mot slutten av 1700-tallet hadde de nye idealene om enkelhet og naturlighet fått betydning for oppfatningen av kjønnsroller og identitet. Ifølge disse idealene skulle menn være maskuline og beskytte sin familie, og kvinner skulle være feminine og gode hustruer og mødre (Wahrman 2004, 42-44). Familien skulle fremstå for omverdenen som en enhet der medlemmene fylte det som ble ansett som sine naturlige roller, og på denne måten vise seg som gode borgere. Representasjonen av familien var derfor først og fremst knyttet til samfunnet, og familieportrettene var med på å bevare denne tilknytningen.

Dikotomiseringen i fremstillingen av kjønnene er tydelig i fremstillingen av familien Anker, men er enda tydeligere i to portretter av den velstående grossererens Johannes Thrane, hans kone Petrine og deres sønn Johannes. Johannes Thrane var en av sønnene til kjøpmannen Paul Thrane (nr. 11). Begge portrettene av familien Thrane er antakeligvis malt av den norske kunstneren Carl Frederik Vogt. Vogt ble utdannet ved akademiet i København, og jobbet deretter som portrettmaler i Christiania-området (Schnitler 2005, 328). På det første portrettet, malt rundt 1810, sitter familien på en benk ute i naturen (nr. 13), kanskje i hagen på landstedet deres. I det fjerne kan Christiania skimtes nede ved fjorden. Petrine Thrane er kledd i en hvit enkel kjole i empirestil med høyt liv, rysjer og puffermer. Tynne og lyse stoffer symboliserte femininitet og følsomhet (Ribeiro 1995, 115). Hun har en moderne hårfrisyre med oppsatt hår og krøller ned i pannen – tydelig inspirert av statuer fra antikken. Johannes' frisyre er også moteriktig og inspirert av antikken, kalt "à la Titus" (Ribeiro 1995, 108). Han er kledd i ridedrakt med svart jakke, grå langbukser og høye støvler. Lille Johannes er kledd i en rosa chemisekjole med kyse. Små gutter helt opp til fire-femårsalderen var kledd i kjoler akkurat som små piker helt til slutten av 1800-tallet (Ariès 1980, 78).



Klesdrakten for voksne skilte derimot i høy grad mellom kjønnene. Ridedrakten gir Johannes

Nr. 13. Johannes Thrane, Petrine Thrane og sønnen Johannes, malt ca. 1810 av Carl Frederik Vogt. Tilhører Oslo Museum.

en aktiv rolle i forhold til naturen. Innenfor fransk og engelsk portrettkunst i denne perioden knyttes mannens forkjærlighet for og nære bånd til naturen til det nye idealet for maskulinitet (Postle 2007, 185). Det var nå utenkelig at en kvinne skulle portretteres i ridedrakt slik Mathia Leuch (nr. 6) ble fremstilt på 1760-tallet. Slike kjønnsoverskridende moter ble nå oppfattet som noe unaturlig og umoralsk (Wahrman 2004, 59). Ifølge Wahrman var det å være mann eller kvinne en naturlig del av ens individuelle natur. Hvert enkelt individs identitet var noe som ble tilskrevet naturen. Identitet ble derfor noe medfødt, fast og naturlig, noe man ikke kunne gjøre noe med. Det ble derfor sett på som naturstridig å ”gi seg ut for” å være noe annet (Wahrman 2004, 278).

De kontrasterende kjønnsrollene understrekes ytterligere ved at familiefaren, Johannes, er fremstilt med et mye større hode enn sin kone. Dette kan skyldes kunstnerens manglende evne til å tegne riktig anatomi, men mer sannsynlig er det med på å understreke mannens store betydning som familiens overhode. Sønnen sitter mellom foreldrene, men likevel på morens fang. Han holder også fast i den ene armen hennes. Faren har den ene armen beskyttende rundt dem.

I det andre portrettet av familien sitter Johannes og Petrine Thrane og sønnen deres innendørs i et enkelt empireinteriør (nr. 14). I rommet finnes det kun en byste på en høy



Nr. 14. Johannes Thrane, Petrine Thrane og sønnen Johannes, malt ca. 1813 av Carl Frederik Vogt. Tilhører Oslo Museum.

pidestall til høyre i bildet, utenom bordet og stolene de sitter på. Bysten gir assosiasjoner til antikken og de klassisistiske idealene. Til venstre i bildet er gardinen trukket til side fra vinduet slik at en naturscene med trær og vann er synlig, antakeligvis Christiania-fjorden. Johannes Thrane kjøpte Rådhusgaten 19 i 1803, som lå slik til at vinduene kunne ha utsikt til fjorden (Grosch 1972, 194). Det er kanskje denne utsikten vi ser på bildet. Dette portrettet er malt noen år senere enn det forrige, omkring 1813. Her kommer de klart atskilte kjønnsrollene enda tydeligere fram enn i det forrige portrettet, både i klær og positurer. Johannes Thrane sitter bak et bord med et papir i den ene

hånden og den andre hånden utstrakt over noen bøker. Det ser ut som om han nettopp har åpnet et brev og vil fortelle om innholdet i det. Dette understreker hans forbindelse til verden utenfor hjemmet, og dermed hans maskulinitet. Bøkene viser hans interesse for boklig lærdom. Det nye mannsidealet var den effektive og seriøse borgeren. Mannen skulle fremstå som fornuftig og ansvarlig. Johannes Thrane er kledd moteriktig i lange, grå bukser, gul vest, hvit skjorte med kalvekryss og mørk jakke. Mannsidealet og moten hadde endret seg radikalt med den franske revolusjon. Endringen er tydelig hvis man sammenlikner portrettet av Morten Leuch d.y. (nr. 2, side 50) og Iver Ancher (nr. 3, side 53) med de to portrettene av Johannes Thrane (nr. 13 og 14). Den nye mannsmoten med lange bukser og korte vester gjorde at bena virket lengre og skikkelsen høyere. Innsvingete jakker, såkalte “swallowtail coats”, fikk skuldrene til å virke bredere og midjen smalere. Kroppsidealet gikk derfor gradvis over til bredere skuldre og smalere midje i motsetning til rokokkoens ideal om smale skuldre og svulmende mage (Hollander 1993, 127). Det bildet de fleste menn ønsket å gi av seg selv var en edruelig troverdighet. Den begynnende industrialiseringen og hendelsene i forbindelse med den franske revolusjon førte til et ideal om å fremstille menn som om de var i arbeid – profesjonelt eller intellektuelt. Denne nøkternheten i klesdrakten der fargene ble holdt i mørke nyanser, gjenspeiles i portretter fra perioden både i England og Frankrike (Ribeiro 1995, 96). Lille Johannes har i det siste portrettet skiftet ut småbarnsklærne med moteriktige lange grå bukser, svart jakke, lys vest og hvit skjorte. Han har en hatt i den ene hånden og i den andre har han en ball i et bånd, for å vise at han fremdeles er et barn.

Petrine Thrane holder rundt sønnen med den ene armen, og han støtter seg på fanget hennes. Hun knyttes på denne måten til morsrollen og hjemmet. Kvinnen ble ansett for å ha større kontakt med følelsene sine fra naturens side og ble gjennom det nye naturlighetsidealet knyttet til hjemmet og familien. Kvinneklærne skulle derfor fremheve uskyld, følsomhet og naturlighet. Hjemmehygge og orden ble en kvinnelig patriotisk attributt, og hjemmet ble sfæren der den gode mor og hustru skulle oppdra barna til å bli moralske borgere og fremelske det samme hos sin mann. Menn og kvinner hadde ulike oppgaver i det nye patriotiske idealsamfunnet. Til tross for menneskerettighetsidéenes likhetsprinsipper var det en forskjell på menn og kvinner, begrunnet i biologiske ulikheter. Kvinner, mente man, var fra naturens side mer følsomme og derfor moralsk overlegne. Den kvinnelige borgerdyd var derfor mer indirekte, og bestod først og fremst i å støtte ektemannen som deretter var bedre rustet til å gjøre sin borgerplikt overfor staten. Kvinnens borgerdyd skulle utføres innenfor familien, der

hun kunne sette til side sin egeninteresse i forhold til det overordnede allmenne mål for samfunnets beste (Damsholt 2000, 177-179). Denne oppfatningen av menn og kvinner som biologiske kontraster som utfyller hverandre i samfunnet, kaller Laqueur for to-kjønnsmodellen. En slik kontrasterende kjønnsoppfatning bygger på Rousseaus ideer om det naturlige og ble en viktig del av den europeiske patriotiske diskurs (Laqueur 1990, 197).

Portrettene av familien Thrane gjenspeiler kontrasteringen av kjønnene. I motsetning til Johannes Thranes mørke klær, er Petrine Thrane kledd i hvite empirekjoler med høyt liv. Kvinneklærne skulle nå være enkle, lyse og lette og sitte løst på kroppen, uten snørelev og korsett. I denne nye feminine moten ble brystet fremhevet ved kjolens høye liv og dype utringning, noe som kommer tydelig fram i det siste portrettet (nr. 13). Det henger sammen med det nye fokuset på morsrollen på slutten av 1700-tallet, og som Wahrman påpeker var dette et viktig grunnlag for feminin identitet, som noe medfødt og tilskrevet naturen (Wahrman 2004, 68). I tillegg til kontrasten i klærne, er Johannes Thrane fremstilt med et større hode enn sin kone. I begge portrettene er han også, i motsetning til sin kone, fremstilt i en aktiv rolle. De gjenspeiler på denne måten de nye idealene for den gode borger og borgerinne.

Klassisk ynde

Det er ikke bare i familieportretter at denne dikotomiseringen av kjønnene kommer til uttrykk. I miniatyrportrettet av Martine Sophie ("Tina") Collett f. Elieson (1764-1826) (nr. 15) er også de feminine og klassiske idealene fremhevet. Miniaturen er malt av grev Hermann Wedel Jarlsberg etter en original av den italienske miniatyrmaleren Giovanni Bossi fra 1801. Ynde var et viktig kvinnelig ideal og ble forbundet med en naturlig eleganse, fri for affektasjon og kunstighet. Det ble forbundet med antikkens statuer og renessansens malerier, men var vanskelig å definere. Ynde kan også sees som en del av det den italienske renessansemaleren Baldassare Castiglione kalte "sprezzatura". Dette



Nr. 15. Martine Sophie ("Tina") Collett f. Elieson (1764-1826), miniatyr av H. Wedel Jarlsberg etter original av Giovanni Bossi. Tilhører Oslo Museum.

betegner en sosial form for ynde, en naturlig eleganse som kommer fra et naturlig menneskelig uttrykk og holdning (Scherf 2007, 254). Miniatyren av Tina Collett uttrykker nettopp dette kvinnelige idealet. Hun er kledd i en enkel hvit chemisekjole som så vidt er synlig i miniatyren, og håret er satt opp og krøllet i en klassisk frisyre. Hun har hodet litt på skakke og ser smilende på tilskueren. Hun uttrykker en myk og feminin væremåte, men samtidig eleganse. I 1783 ble hun 18 år gammel gift med fetteren John Collett (nr. 11) og flyttet med ham til London der de bodde i 10 år. Som vertinne ved utallige selskaper og senere ansvarlig for husholdningen på gårdene Ullevål og Fladeby, ble Tina ansett som et forbilde for samtidens kvinner (Andresen 2008a, 33). Thomas Robert Malthus beskriver henne i sin reisedagbok fra Norge og sier at hun hadde et meget behagelig vesen, og ble sett på som et mønster for alle norske husmødre (Malthus 1968, 33).

Hagevandring var en viktig del av selskapene hun og John Collett holdt på Ullevål. Etter middagen toget alle gjestene ut i den store hagen. Disse spaserturene ga mange overraskelser underveis, og det fortelles om dem i flere reisebeskrivelser. Franskmannen A. Lamotte forteller om sitt besøk hos Collett på Ullevål i juli 1807, at de spaserte i hagen både før og etter desserten. I løpet av spaserturen ble det servert frukt, is, viner, likører, kaffe og te, og flere steder i hagen ble det spilt musikk som skulle understreke ulike stemninger. På et skyggefylt sted med et gravmonument ble det for eksempel spilt sørgemusikk. Gjestene passerte også "Vennskapets tempel" og et annet sted var viet ekteskapelig kjærlighet (Huitfeldt 1970, 122). Her skulle altså ulike sanseinntrykk oppleves, og følelsene dermed settes i sving i løpet av spaserturen. På den måten skulle både kropp og sinn bevegges.

Den nye empiremoten for kvinner kan også knyttes til de nye følsomhetsidealene og sunnhetsidealene. Empirekjolen skulle gi kroppen mulighet for å gi uttrykk for det følelsesfulle indre på en naturlig måte, og den muliggjorde nye bevegelsesformer, som vandring i naturen. Spaserturen og naturopplevelsene denne ga, ble en måte å forene kropp og sjel på og var ansett som moralsk fremmende. Det skulle ikke være en stiv og velkontrollert spaseretur, men en friere og mer naturlig måte å bevege seg på. Dette var uttrykk for en dynamisering av menneskekroppen og dens bevegelser, og dette dynamiske bevegelsesidealet svarte til den patriotiske borger. Denne endringen kan følges innen militærtaktikk, dans og hagevandring. Den enkle chemisekjolen med høyt liv uten korsett og med flate sko er et uttrykk for disse idealene. Som Tine Damsholt påpeker, var det å bevege seg og det å bli beveget to sider av samme sak, og empirekjolen muliggjorde begge deler (Damsholt 2000, 132-135).

De nye idealene førte til at det ble viktigere å vise sin politiske tilhørighet gjennom klesdrakten enn å vise fram sin rikdom. De nye tendensene kom også til uttrykk i atferden. De stive reglene for selskapelighet ble borte. I England klaget man til og med over at damene nå ikke lenger var stive og reserverte, men hadde blitt friere både i oppførsel og drakt (Andersen 1986, 13). I Danmark-Norge ble det innført lover som skulle hindre en for overdådig livsstil og at det dermed gikk for mange penger ut av landet. Målet var å støtte produksjonen av innenlandske varer istedet. Derfor ble bare enkelte luksusprodukter tillatt, så lenge de var produsert innenfor dobbeltmonarkiet. 20. januar 1783 kom det en kongelig forordning om ”Overdaadigheds-Indskrænkning” for Danmark, Norge og hertugdømmene”. Denne forordningen forbød blant annet bruken av mannsdrakter med broderier av gull, sølv eller silke, klesplagg med innvevd gull eller sølv og utenlandske kniplinger, gull- og sølvgalloner (Kjellberg 1985, 100). I forbindelse med det nye patriotiske idealet mistet standsmessige forskjeller sin tidligere betydning. Lover om standsforskjeller i drakten ble avskaffet, men klesdrakten mistet allikevel ikke sin betydning innenfor selvrepresentasjon. Klesdrakten var fremdeles en måte man bokstavelig talt formet sin representasjon på (Wahrman 2004, 178).

I motsetning til den strenge og alvorlige fremstillingen av samfunnets ledende menn i Norge etter 1814 er kvinnene, deres koner og døtre, ofte fremstilt i lysere farger og med mindre alvorlige ansiktsuttrykk, noe som gjenspeiler oppfatningen om kjønnes naturlige ulikhet. Portrettet av Eremine Cathrine Holst (1791-1843) (nr. 16) er en pastell, malt av en ukjent kunstner. Året det er malt er heller ikke kjent, men sannsynligvis er det malt en gang mellom 1810-1815. Eremine giftet seg med stadsfysikus Jens Grønbeck Døderlein i Christiania. Portrettet er et pendantportrett, for det finnes et tilsvarende portrett av ham som er malt på samme måte, tydeligvis av den samme kunstneren. Som stadsfysikus tilhørte hennes mann embetsstanden, og dermed eliten i Christiania i perioden etter 1814. Portrettet er et ovalt brystbilde satt inn i en firkantet,



Nr. 16. Eremine Cathrine Holst (1791-1843), kunstner og årstall ukjent. Tilhører Oslo Museum.

forgylt ramme. Kroppen er dreid svakt mot hennes venstre side, mens hodet er vendt i motsatt retning. Portrettet uttrykker noe av den samme ynden som kan sees i miniatyren av Tina Collett (nr. 15). I kontrast til den stive fremstillingen av Kirsten Glatved (nr. 4, side 55) og Eleonore Leuch (nr. 5, side 57) malt omtrent 50 år tidligere, virker posituren til Tina Collett og Eremine Holst, ledig og avslappet. Det er hodet som nå dominerer komposisjonen, i motsetning til kjolen som dominerte fremstillingen tidligere.

Portrettene av Tina Collett (nr. 15) og Eremine Holst (nr. 16) skiller seg også fra hverandre. Portrettet av Tina Collett, som er malt i 1801, uttrykker noe av rokokkoens overdådighet. Selv om kjolen hennes er enkel, er den mer pyntet enn kjolen til Eremine Holst. Hun har også et perlekjede i halsen og et perlebånd som dekorasjon i håret. Mens posituren og ansiktet til Tina Collett har et elegant og lekent uttrykk, fremstår Eremine Holst mer alvorlig. Hun er fremstilt med store øyne, og hun ser tankefullt fremfor seg, forbi kunstneren og betrakteren. Hun er en del av den nye embetsmannsstaten med de nyklassisistiske idealene. Det lille som er synlig av kjolen viser at hun er kledd i en ensfarget og enkel lys blå kjole med puffermer og høyt liv i empirestil, med et sjal drapert over skulderen. Dette henspiller på den klassiske og antikke klesstilen. Perioden fra slutten av 1700-tallet tillot lite variasjoner i den enklere klesdrakten, og tilbehør som sjal og skjerf ble derfor viktige. Det skapte variasjon og var en mulighet for å benytte elegant draperi *à l'antique* (Ribeiro 1995, 91). Holdningen hennes gir et inntrykk av stoisk ro og verdighet, samtidig som den formidler enkelhet og ynde. Hun minner om en statue fra antikken både i positur, drakt og hårfrisyre, noe som tyder på at portrettet er idealisert. Det kvinnelige idealet var å være billedskjønn, og dette ble også omtalt som å være "marmorskjønn", altså som en antikk skulptur. Dette kom ifølge Schnitler spesielt til syne i portrettene fra denne perioden (Schnitler 2005, 124-125).

Representasjonen av Tina Collett og Eremine Holst viser en klar idealisering av det kvinnelige slik som portrettene av Kirsten Glatved (nr. 4, side 55) og Eleonore Leuch (nr. 5, side 57) også viste omtrent 50 år tidligere. Det er imidlertid et annet ideal som kommer til syne, et ideal der femininitet blir knyttet til et nytt begrep om det naturlige. Kontrasten i klesdrakten er spesielt tydelig. Disse endringene i kvinnedrakten skjedde så raskt som over to tiår, og det faktum at den eldre praksisen plutselig virket svært ukjent bare 20 år etter, er ifølge Wahrman, i seg selv et tegn på hvor fullstendig denne kulturelle transformasjonen hadde vært (Wahrman 2004, 63-69). Portrettet av Tina Collett tilhører en slags overgangsfase, hvor noe av rokokkoens eleganse og overdådighet fremdeles er synlig, samtidig som de nye idealene om enkelhet og

naturlighet gjør seg gjeldende. I portrettet av Eremine Holst er disse nye idealene enerådende, det enkle og nøkterne var normene i den nye embetsmannsstaten.

De nøkterne borgerne

I forbindelse med portrettene av den norske embetsstanden er det en kunstner som ofte blir nevnt, nemlig Jacob Munch (1776-1839). Han var datidens mest kjente portrettmaler i Norge og den første av de norske kunstnerne som fikk opplæring i utlandet og som deretter vendte tilbake til Norge. Munch hadde mange års studieopphold i København, Paris og Roma og han hadde blitt spesielt sterkt påvirket av den franske nyklassisistiske kunstneren Jacques Louis David etter sitt opphold i Paris (Schnitler 2005, 321-322).

Jacob Munch malte et portrett av Johan Randulf Bull (1749-1829) (nr. 17) i 1819, som var et viktig medlem av den norske embetsstanden. Bull var kjent i samtiden for å sympatisere med revolusjonære ideer. Under den franske revolusjonen, nærmere bestemt i 1793, sendte stiftamtmann Kaas en rapport til København over borgere i Christiania som han anså som ”sterkt stukne av den nye Filosofi” (Grosch 1972, 196). På denne listen står Bull, som den gang var assessor i Overhoffretten. Han nevnes som spesielt farlig, på grunn av sine kunnskaper og begavelse (Grosch 1972, 196). Han ble utnevnt til Norges første høyesterettsjustitiarius etter at landet fikk sin egen Høyesterett i 1815. Sannsynligvis er dette



Nr. 17. Johan Randulf Bull (1749-1829), malt i 1819 av Jacob Munch. Tilhører Oslo Museum.

et offisielt portrett, det vil si at portrettet hadde en representativ funksjon. Bull er fremstilt i sivil uniform, svart med gullbroderier på kragen og med ordener på brystet. Som nevnt tidligere, var det en mye enklere mote som dominerte i Europa etter den franske revolusjonen. Den aristokratiske silkejakken med broderier ble erstattet med en mer nøktern mannsdrakt i mørke farger. Broderier var forøvrig fortsatt i bruk i visse sammenhenger, som i formelle

militærdrakter og uniformer, men da stort sett begrenset til kragen og ermeslagene på jakken (Ribeiro 1995, 98).

På begynnelsen av 1800-tallet ble kragen på menns jakker overdrevent høye og kunne nå helt opp til ørene (Andersen 1986, 87), slik vi ser på portrettet av Johan Randulf Bull. For at kragen ikke skulle falle sammen, ble stoffet vattert og stivet på forskjellige måter. Innen i den høye jakkekragen har han en hvit skjorte med ”fadermorder”, dette vil si en oppstående skjortekrage, med snipper som går helt opp til kinnene. Moten med fadermorder oppstod allerede på 1790-tallet og kulminerte på 1820-tallet (Andersen 1986, 98). I tillegg har han halsbind og en hvit vest med krage under jakken. Randulf Bull har både den svenske Nordstjärneordenen og den danske Dannebrogordenen som kommer tydelig fram mot den svarte uniformen. Den sivile embetsuniformen var et symbol for statsnasjonen generelt og et kjennetegn eller symbol for hver enkelt funksjon eller stilling i embetsverket. Bruken av offentlige sivile uniformer ble vanlig i stadig flere etater fram til 1850. På slutten av 1700-tallet var de sivile uniformene i Danmark-Norge røde, som i portrettet av Peder Anker i generalveiintendantsuniform (nr.12). Etter 1814 ble uniformsfargene sort og grått, et tegn på en ny tid preget av borgerlig alvor (Oxaal 2001, 300).

Den nye forordningen angående bruken av sivile uniformer i embetsverket er datert 9. juni 1815 og gjaldt først og fremst den delen av embetsverket som forvaltet loven, det vil si statens makt. Forordningen beskriver de sivile uniformene for de ulike stillingene, og punkt 2 beskriver uniformen for ”Justitiarius og Assessor i Høiesteret: sorte Klæder med Broderi paa Krave og Opslag, Kaarde, trekantet Hat med Cordons, og for Justitiarius tillige Plumage i Hatten” (Schmidt 1852, 81). Både uniformen og ordenene understreker Bulls høye status som en god borger og ikke hans rikdom. Det er mulig at Jacob Munch var kjent med prinsippene for gjengivelsen av uniformer i portretter. I *The Artist's Repository and Drawing Magazine* nr. 6, fra 1784 stod det nemlig at yrkesdrakter som betegnet status skulle gjengis på en nøyaktig måte (Ribeiro 1995, 10).

Bull presenteres som en eldre mann med grått hår og tydelige rynker i ansiktet. Kvinneportrettene fra perioden viser sjelden slike alderstegn og fremtrer derfor mer idealiserte og viser mindre individuell karakter. Munch har derimot fått fram et personlig og individuelt uttrykk hos Bull, der ansiktet kommer tydelig fram mot den mørke og nøytrale bakgrunnen og den mørke uniformen. Han ser rett på tilskueren med et direkte og litt skøyeraktig blick og antydning til et smil. Man kan ane en sterk og humoristisk personlighet hos ham. Håret er kort

og krøllet i tråd med tidens antikkinspirerte mote ”à la Titus”. Han fikk visstnok krøllet håret hver morgen av en frisør (Winge 2004, 154). Dette var ikke helt uvanlig, selv menn brukte på denne tiden papillotter for å skape krøller og en litt romantisk frisyre (Andersen 1986, 93). Forbildene til den norske embetsstanden var de klassiske romerske idealene og den romerske borgerånden, der latinen var nøkkelen til den klassiske dannelsen. De sivile uniformene som fremsto som både enkle og pompøse på samme tid, reflekterte deres holdninger og livsstil, og gjenspeilet antikkens idealer for de frie borgernes plikter og rettigheter. Denne begeistringen for uniformer var et felles trekk for de fleste europeiske stater i denne perioden (Schnitler 2005, 418; Winge 2004, 154).

I et annet portrett (nr. 18) malt av Jacob Munch, kommer også tidens nye mannsideal til syne, men på en litt annen måte. Portrettet viser Christian Frederik Glückstad (1803–1838). Glückstad ble gift med sin tremenning Henriette Glückstad f. Vibe, som senere ble kjent som forfatter. Christian Frederik Glückstad døde tidlig, og hans kone ble senere gift med biskop Knud Gislesen. Glückstad kom fra en gammel embetsmannsslekt og jobbet selv som ekspedisjonssekretær (Norseth 2009). Det vil si at han hadde en viktig stilling innenfor departementet (Store Norske Leksikon 2009).

Året portrettet er malt er ikke kjent, men perioden Jacob Munch var aktiv som kunstner, tilsier at det ble malt en gang mellom 1814 og 1830. Klesdrakten hans tyder på at portrettet kan være malt på slutten av 1820-tallet. Glückstad er kledd i en elegant sort jakke med høyt jakkeslag, halsbind og fadermorder. Jakken hans har nedfallskrage som ble vanlig i mannsdrakten i Danmark-Norge fra 1826. Denne gikk svært høyt opp i nakken og hadde revers med innsnitt. Personlig valg av klær ble ansett som viktig med de nye begynnende demokratiske verdiene, og dette kan sees som et utslag av en større følelse av individualitet. Resultatet ble imidlertid en nøktern uniformitet i klesdrakten for menn, spesielt i England



Nr. 18. Christian Frederik Glückstad (1803–1838), malt av Jacob Munch. Tilhører Oslo Museum.

(Ribeiro 1995, 99). Dette forklarer Sennett med at man ønsket å skjule sin individualitet i den offentlige sfæren. Det var nemlig en utbredt oppfatning om at det var mulig å lese et menneskets personlighet ut fra utseendet. Det var et tegn på god smak å være nøytral i påkledningen (Sennett 2002, 161-163). Mot midten av 1800-tallet ble de små detaljene i klesdrakten og kunnskapen om disse viktig for å plassere andre mennesker som respektable eller det motsatte. Kvaliteten på stoffene og måten halsbindet ble knyttet på, viste for eksempel om man hadde ”klasse”, noe bare de som kjente disse kodene kunne avgjøre (Sennett 2002, 165).

På portrettet står Christian Glückstad med rak rygg, og jakken har markerte skuldre. I likhet med portrettet av Johannes Thrane (nr. 13, side 79 og nr. 14, side 80) er han skildret i tråd med det mannsidealet som gjorde seg gjeldende i de første tiårene av 1800-tallet. Klesdrakten var mørk og nøytral og fremhevet en slank og rak skikkelse med brede skuldre. Mange menn brukte også korsett i denne perioden for å få den rette figuren (Andersen 1986, 120). I motsetning til portrettene fra perioden 1750-1790 der ansiktene ikke har så mange individuelle trekk, har Munch derimot lagt mye arbeid i å skildre hodet og ansiktsuttrykk i dette portrettet. Hodet malt stort i forhold til kroppen, og blikket møter tilskueren. Wahrman mener at det nye synet på identitet som det unike ved en person, muliggjorde den litterære romantikken (Wahrman 2004, 292). Romantikken vektla nettopp menneskenes indre, det vil si psykologisk dybde og følelser, og knyttet identiteten til det individuelle. Det var en vanlig oppfatning at en persons indre kom til uttrykk i ansiktet. Den mørke dressen, halsbindet og den høye og stive kragen er bare med på å fremheve hodet, ansiktet og spesielt øynene. Klesdrakten er ikke skildret som noe interessant i seg selv, den skulle være nøytral. Den litt uryddige hårfrisuren er med på gi fremstillingen et romantisk preg, og står i kontrast til den stive kragen. Munchs portretter av embetsmenn er blitt beskrevet som personer som var ”noe tilknapet både i drakt og sinn” (Østby, 1935, 67). Christian Glückstad er nok noe tilknapet i drakten, men det er noe energisk og visjonært over ansiktsuttrykket hans som uttrykker de nye maskuline idealene, handlekraft og seriøsitet. Johan Randulf Bulls sorte uniform prydet med ordner viser også det nye idealet om den gode borger. Munch har fremstilt ham som en eldre mann med rynker, og hans individuelle og unike trekk er derfor ikke skjult, som i de tidligere omtalte portrettene, men derimot fremhevet.

Ansiktet som sjelens speil

Individualitet og en søken etter menneskets indre beskrives ofte som kjernen i romantikken.

Rousseaus *Les Confessions* ligger til grunn for det romantiske synet på identitet, som endret 1700-tallets oppfatning av personlighet som noe ”teatralsk formbart” (Hundert 1997, 82).

Wahrman omtaler romantikken som en følge av en ny forståelse av identitet som utviklet seg på slutten av 1700-tallet. I stedet for kategorier av identiteter som kjønn, rase og klasse utviklet det seg et dypere syn på personlig identitet som noe naturlig, fast og med en bestemt kerne, knyttet til et begrep om ”det indre selvet” (Wahrman 2004, 275-276). En vanlig oppfatning på 1800-tallet var



Nr. 19. Joachim Frich (1810-1858), malt av Adolf Tidemand, antakeligvis i 1835.
Tilhører Oslo Museum.

at ansiktet i tillegg til å uttrykke følelser, var en indikator på personenes moralske karakter. Den var del av den faste og uforanderlige personlighetskjerne og kunne leses gjennom fysiognomiske studier av ansiktsuttrykkene (Meyer 2009, 102-103). Filosofen Arthur Schopenhauer (1788-1860) uttalte ”at det ytre mennesket er et bilde av det indre, og at ansiktet er et uttrykk og en åpenbaring av hele karakteren” (sitert i Meyer 2009, 97).

Med romantikken ble altså sjelen individualisert. Sjelelivet og dannelsen av et ”jeg” spilte en viktig rolle i tidens romaner, og det fikk også innvirkning på kunstnerrollen. Kunstneren ble fremfor noen et eksempel på hva det ville si å være et individ (Meyer 2009, 106).

Revolusjonene sent på 1700-tallet hadde ført til en økende konflikt mellom individet og samfunnet. Ideen om ”bohemer” og det å skille seg fra massene i samfunnet, kom også til syne, med en større vektlegging av følelsene og et kreativt uttrykk (Hoffman 1996, 50). Mange kunstnere malte portretter av andre kunstnere, såkalte kunstnerportretter.

Portrettet av Joachim Frich (1810-1858) (nr. 19) ble malt av den kjente nasjonalromantiske folkeskildrer Adolf Tidemand (1814-1876), trolig i 1835.¹⁸ Joachim Frich var selv kunstner,

¹⁸ Tidemand malte to portretter av Joachim Frich, ett i 1835 og ett i 1836. Ut fra beskrivelsen av bildene i en biografi om Tidemand, skrevet av Norges første professor i kunsthistorie, Lorentz Dietrichson i 1878, er dette det første portrettet Tidemand malte av Frich. Dietrichson beskriver portrettet som ble malt i 1836 som et brystbilde, noe som tyder på at det må være et annet portrett. Dette portrettet er derimot et midjeportrett, og det er derfor sannsynlig at det ble malt i 1835 (Dietrichson 1878, 41, 178).

først og fremst kjent for sine romantiske landskapsmalerier. Mens han studerte i København i årene 1834-1836, møtte han Tidemand. De to foretok flere studiereiser sammen blant annet for å studere folkekulturen i Norge og reiste også på en studietur til Belgia sammen (Noss 1984, 14; Askeland 1991, 202). Etter flere års studier i utlandet slo Frich seg ned i Christiania og ble etter hvert lærer ved den kongelige Tegneskole. Han var en av de få norske kunstnere som var bosatt i Norge, og han spilte en viktig rolle i Christianias kunstliv i perioden 1840-1850. Hans hovedverk er de seks dekorative arbeidene i spisesalen i lystslottet Oscarshall på Bygdøy (Ydstie 2009).

Det er mange elementer i bildet som hjelper tilskueren å identifisere Frich som kunstner. Han sitter med pensler og palett i den venstre hånden, og han er kledd i arbeidsklær, i en blå-grå frakk med belte i livet. Han har hvit skjorte med nedbrettet skjortekrave og sort halsbind knyttet løst i halsen. Den nedbrettede skjortekraven uten stivt halsbind ble et kjennetegn på et frigjort kunstnersinn i løpet av 1820-årene, etter forbilde av den romantiske poeten Lord Byron (Andersen 1977, 101). I portrettet av Bernt Anker (nr. 9, side 68), malt omtrent 40 år tidligere, ønsket også han å fremstå i sin kunstneriske virksomhet som forfatter, riktignok på en annerledes måte. Han var representativt kledd i siste mote fra London, slik han ønsket å fremstå i den offentlige sfæren.

Posituren til Frich står i klar kontrast til portrettet av Bernt Anker og andre portretter fra den tidligere perioden. Han poserer verken stivt eller rakrygget, han virker derimot avslappet og sitter lett henslengt med den høyre armen hvilende på et bord. Håret hans er litt uryddig og preget av arbeidet og kunstnerinspirasjonen, og det er som om han har tatt seg en pause i arbeidet med et maleri. Han ser rett på betrakteren, som om han var i en dialog med sin venn Tidemand da portrettet ble malt. Han holder et brev i den andre hånden, og kanskje er han på vei til å fortelle om innholdet i brevet. Ansiktsuttrykket er skildret på en levende og personlig måte. I kontrast til portrettet av Bernt Anker, som tilhører den offentlige sfæren, er dette et venneportrett, og tilhører heller den private sfæren. I motsetning til de mer tomme eller uttrykksløse ansiktene på portrettene fra 1700-tallet, som legger vekt på det en person har til felles med andre, ser vi her individuelle ansiktstrekk. Han er heller ikke idealisert på samme måte, det er ikke lagt skjul på at han har et smalt ansikt og stor nese. Identiteten i portrettet kommer i større grad fram gjennom det essensielt unike ved Frich, det som skiller ham fra alle andre.

Portrettet av Camilla Wergeland, senere gift Collett, (1813-1895) (nr. 20) viser den nye vektleggingen av ansiktet i portrettene. Portrettet er et kjent bilde som blant annet ble benyttet på 100-kronerseddelen fra 1977. Det ble malt i 1839 av en av Christianias mest kjente portrettmalere på den tiden, Johan Gørbitz (1782-1853). Gørbitz ble født i Bergen, men foretok reiser og studieopphold ulike steder i Europa. I perioden 1809-1836 var han bosatt i Paris, der han fikk opplæring av den kjente franske maleren Antoine-Jean Gros. Gros var igjen elev av den kjente nyklassisistiske maleren Jacques-Louis David (Vik 1998, 69). Dette er ikke et offentlig portrett av den unge forfatterinnen Camilla Collett. Heller ikke er det et privat kunstnerportrett slik som portrettet av Joachim Frich (nr. 19). Hun var ikke aktiv som forfatter ennå da dette portrettet ble malt. Hun fikk sin første artikkel på trykk i 1843, og hennes første roman, *Amtmannens døtre*, ble utgitt i 1855 (Steen 1985, 58, 68). Bildet ble bestilt av hennes far, presten Nikolai Wergeland, for å henge i hjemmet og viser Camilla 26 år gammel, da hun var forlovet med juristen Peter Jonas Collett. Gørbitz malte også et tilsvarende pendantportrett av ham omtrent samtidig.



Nr. 20. Camilla Wergeland (1813-1895), malt av Johan Gørbitz i 1839. Tilhører Oslo Museum.

Bildet viser Camilla Wergeland i halvfigur med lav avskjæring. Hun sitter tilbaketrukket i en rød sofa og hviler venstre arm på sofaryggen. Posituren på dette portrettet er ikke like avslappet og hengslengt som i portrettet av kunstneren Joachim Frich, men den fremstår likevel ikke så stiv som i de tidligere omtalte portrettene. Kroppen er dreid svakt mot hennes venstre side, blikket er imidlertid vendt rett mot betrakteren. Gørbitz har malt henne litt ovenfra, slik at hodet hennes er noe forstørret i forhold til kroppen. Dette gjør at ansiktet hennes trer klart fram i bildet. Lyset treffer ansiktet og skuldrene og understreker denne effekten. Den mørkeblå, ensfargete kjolen trekker heller ikke oppmerksomheten vår vekk fra ansiktet. Fokuset på det uttrykksfulle ansiktet gir oss en følelse av et sterkt nærvær av personen på portrettet.

Ansiktet er alvorlig, men man aner et smil i munnvikene og øynene. De blå øynene er store, tankefulle og litt melankolske. I likhet med empirestilens frisyre har håret et naturlig preg. I ørene har hun perleskimrende øredobber. Hun

er iført en mørk blå selskapskjole i fløyel, med snøreliv og vidde i skjørtet som var helt i tråd med moten rundt 1835-1840. Det var også de lange ermene med folder, i såkalt “gigot”-stil. Den smale midjen viser at korsettet er tilbake i motebildet (Fukai 2006, 149). Vepsemidjen skulle minne om verdigheten ved fortidens hoff, da de kongelige kledde seg i stramme korsetter og vide kjoler (Sennett 2002, 162-163). Selv om hun kan beskrives som stivpyntet, fremstår hun usminket og naturlig på bildet.

Portrettet har også en attributt som forteller noe om hennes personlighet. I venstre hånd holder hun en sammenslått lorgnett som henger i et langt halskjede. Den var et symbol for boklig lærdom innenfor borgerskapet og embetsstanden og så mye brukt i 1830-årene, at det kunne betraktes som en mote (Gørbitz 1920, 253). Det var imidlertid ikke vanlig at kvinner ble fremstilt med lorgnett. Kombinasjonen av selskapskjole og lorgnett er også litt uvanlig. Dette viser at Camilla Wergeland skilte seg ut i samtiden, og at hun har hatt et ord med i laget for hvordan hun ønsket å fremstå på portrettet. Hun ville tydeligvis både ta seg godt ut og samtidig vise at hun var boklig interessert.

Gjennom brev hun skrev til sin forlovede Peter Jonas Collett, gjengitt av Francis Bull i *Samtiden* i 1963, kjenner vi til reaksjonene hennes på portrettet. Der sier hun at likheten er god, men hun klager på at øynene hennes ikke har nok dybde i malerens første versjon av portrettet (Bull 1963, 48). I den ferdige versjonen har øynene fått denne dybden, og nettopp dette gir portrettet en egen utstråling og intimitet.

Representasjon og identitet 1790-1840 – en oppsummering

Portrettene fra denne perioden viser hvordan nye idealer og ideer i tiden kommer til uttrykk i måten man ønsket å fremstille seg på. Portrettene fra 1790-tallet kan sees som uttrykk for overgangen fra det gamle regimets fellesidentitet, til den nye tidens fokusering på borgerdyd og følelser. I portrettene fra perioden etter 1790 kan vi se hvordan moten endret seg og ble enklere og mer naturlig. Den understreker også kontrastene mellom kjønnsrollene i større grad enn før. Denne dikotomiseringen kommer fram på flere måter i portrettene. Det ble mer vanlig for menn å la seg portrettere med tilknytning til arbeidet etter 1800, kvinner ble knyttet til hjemmet og morsrollen. De nye idealene om borgerdyd ble på den måten fremhevet. De tre familieportrettene fra denne perioden forteller mye om synet på kjønnsrollene, barnet og om følelsene knyttet til familien.

Fra denne perioden har jeg funnet mange flere brystbilder enn midjeportretter. I brystbildene fremheves hodet, og bare et lite parti av klesdrakten kommer til syne. Perspektivene i portrettene endrer seg også, i den første perioden er perspektivet ofte nedenfra. Dette gjør at den portrettede fremstår mer autorativ, og klesdrakten kommer bedre fram. Etter 1800 finner vi derimot også mange portretter hvor perspektivet er sett ovenfra. Dette gjør at tilskueren ser ned på den avportrettede, perspektivmessig blir dermed hodet større i komposisjonen, og ansiktet vektlegges. Disse endringene kan knyttes sammen med en endring i oppfattelsen av identitet. I stedet for kategorier av identiteter som kjønn, og sosial klasse utviklet det seg et dypere syn på personlig identitet som noe naturlig, fast og med en bestemt kjerne. Identitet ble noe personlig, indre eller naturlig og medfødt, og det ble synonymt med selvet.

Avsluttende betraktninger

Det er på tide å samle trådene - mange detaljer i portrettene har gitt mange tråder å forfølge underveis. Ved å undersøke disse detaljene og sette dem inn i sin kulturelle kontekst, forteller de noe om den underliggende og dypere meningen i den visuelle presentasjonen. Viktige tråder er begrepene fornuft og følelser, som veves sammen med en ny oppfatning av identitet. Dette får videre betydning for synet på naturlighet, kjønn og familie og for moten.

Portrettene er ikke et speilbilde av samfunnet, men viser derimot hvordan de portretterte ønsket å fremstå for omverdenen. Kunstnerne og oppdragsgiverne har hatt en hensikt eller et ønske når de laget portrettene, og de tilhører begge én kultur med sine konvensjoner. Denne hensikten er til stede i bildene, og kan beskrives som en fortolkning eller en forvrengning av virkeligheten. Som Peter Burke påpeker, er det imidlertid nettopp denne forvrengningsprosessen som kan være en kilde til å studere tidligere tiders ideologier, identiteter og ønsker (Burke 2001, 28). Siden portrettene viser hvordan eliten i Christiania i denne perioden ønsket å fremstå, kan de fortelle noe om normer, idealer og oppfatningen av identitet innenfor denne elitekulturen.

I analysen kommer det fram at i portrettene fram til 1790-tallet var ansiktsuttrykkene viktigere enn selve trekkene, altså uttrykk man påtar seg, som i en rolle. Sminke og parykker er med på å skjule individuelle trekk, heller ikke alderen deres kommer fram i portrettene. Rokokkoens kunstighet og overlessethet i klær og hårfrisyrer er derimot skildret nøye og knytter personene til deres sosial klasse og rang. Dror Wahrmans beskrivelse av oppfatningen av identitet som noe felles der individet knyttes til en gruppe, kan være med på å forklare den skjematiske fremstillingen i portrettene på midten av 1700-tallet. Ensformigheten i disse portrettene henger ikke nødvendigvis bare sammen med en mangel på kunstnerisk kvalitet, men også med et syn på identitet som noe som deles av flere. De portretterte tar her mer på seg en rolle enn de viser seg som individuelle personligheter, og disse rollene knytter dem til en gruppe, nemlig den høye sosiale klassen. Identitet kom til uttrykk ved hjelp av slike ytre kjennetegn. Som Richard Sennett forklarer, ble det oppfattet som nødvendig å påta seg en rolle i den offentlige sfæren i 1700-tallets samfunn som var preget av store endringer (Sennett 2002, 69).

Fremstillingen i portrettene endrer seg gradvis på 1790-tallet, og dette tiåret kan sees som en overgangsperiode der de nye idealene om enkelhet og naturlighet kommer til syne. Disse

rousseauiske idealene begynte som et svermeri for naturen, noe som også kommer til uttrykk i portrettene fra Christiania i perioden før. Selv om aristokratiet ikke var en viktig maktfaktor i Norge, slik det var ellers i Europa, er ønsket om å bli assosiert med aristokratiske verdier klart til stede i portrettene fra den første perioden, men de mangler gradvis fra og med 1790-årene. I portrettene fra 1790-årene kommer et nytt ideal om å vise samfunnsånd til syne på ulike måter. Selv om dette var en periode da borgerne i Christiania var rikere enn noen sinne, formidler ikke portrettene lenger først og fremst rikdom og autoritet, men samfunnsengasjement og patriotisme. Dette er et uttrykk for et nytt ideal om allmennpatriotisme og ”den gode borger”. Konstruksjonen av den gode borger på slutten av 1700-tallet bygget på verdier som skulle komme fra menneskets indre. Verdier som følsomhet, moral og dyd skulle skape et bedre menneske og en egen kulturell identitet for borgerskapet. Begrepsparet fornuft og følelser var en viktig forutsetning for dette idealet, siden følelsene ble sett på som utgangspunktet for moralen. Den gode borger skulle være både fornuftig og følsom.

Begrepene fornuft og følelser lå også til grunn for et endret syn på kjønn og familie. Familieportretter ble vanlige fra slutten av 1700-tallet, og de uttrykker både et ideal om følelsesmessige bånd innenfor kjernefamilien og en økende kontrastering av kjønnene. Biologisk kjønn ble en mye viktigere identitetsmarkør enn det hadde vært tidligere. Dette kommer fram i portrettene ved at menns forbindelse med verden utenfor hjemmet blir fremhevet. Det ble vanlig for menn å la seg portrettere med tilknytning til arbeidet, mens kvinnene ble knyttet til hjemmet og morsrollen. På denne måten viste de portrettede seg som gode borgere og borgerinner. Denne kontrasteringen av kjønnene hadde, ifølge Wahrman, sammenheng med endringen i oppfatningen av identitet på slutten av 1700-tallet. Biologisk kjønn ble ansett som noe naturlig og medfødt, som en del av et menneskes indre og dermed en grunnleggende del av identiteten. Det å fremstille kvinner og menn som kontraster, var derfor et uttrykk for deres unike indre karakter. Interessen for det personlige ved hvert enkelt menneske førte også til at kunstneren etter hvert fikk en ny rolle som formidler av sjelens indre. Denne endringen kommer fram i mitt materiale ved at kunstnerne legger mer vekt på fremstillingen av hodet og individuelle trekk ved ansiktet i portrettene. Portrettene viser altså en endret oppfatning av identitet, fra ønsket om å vise gruppetilhørighet i den første perioden til å vektlegge individualitet og identitet som noe personlig og unikt utover på 1800-tallet.

Wahrmans teori om at det skjer en kulturell revolusjon i løpet av de siste to tiårene av 1700-tallet, ved at den kulturelle praksisen endres radikalt innenfor flere områder, gir seg også utslag

i de analyserte portrettene fra Christiania. Ifølge Wahrman skjedde endringene raskt fra omkring 1780-tallet i England. Christiania var en liten og provinsiell by sammenliknet med London, og i analysen kommer det fram at endringene i Christiania kom til uttrykk mer gradvis i løpet av 1790-tallet. Kulturpåvirkningen fra Europa, spesielt England, var imidlertid stor, og nye moter ble raskt tatt opp. Sammenliknes portrettene fra perioden 1750-1790 med portrettene fra begynnelsen av 1800-tallet, er den kulturelle revolusjonen Wahrman beskriver imidlertid synlig.

Ved å analysere portrettene bringes vi nærmere menneskene, og de gir oss et innblikk i Christianias elitekultur i denne perioden. Selv om vi står ansikt til ansikt med personene fra fortiden med denne kunnskapen, vil det alltid være en avstand mellom dem og oss. Mye som kunne vært fortalt om dem, er borte. Portrettene er likevel viktige spor fra fortiden som kan formidle aspekter ved denne som ikke så lett formidles i skriftlige kilder, som for eksempel oppfatninger om identitet og representasjon. De store samlingene av historiske portretter som er bevart, kan derfor utgjøre viktige bidrag til kulturhistorisk forskning.

Litteraturliste

- Acerbi, Giuseppe 2000 [1799-1800] Lindgren, Lauri (red.) *Il Viaggio in Svezia e in Norvegia 1799-1800*, Pubblicazioni di lingua e cultura italiana, N.10. Università di Turku, Finland.
- Allard, Sébastien 2007. "Between the Novel and History: French Portraiture towards 1835" i: (ed.) David Breuer, Harry Burden, Claire Callow m.fl. 2007. *Citizens and Kings: Portraits in the Age of the Revolution, 1760-1830*, Royal Academy of Arts, London.
- Andersen, Ellen 1977. *Moden i 1700-årene*, Nationalmuseet, København.
- Andersen, Ellen 1986. *Danske dragter. Moden 1790-1840*, Nationalmuseet Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.
- Andresen, Anette Solberg 2008a. "Koner, madamer og fruer – kvinners arbeid i John Colletts ånd" i: Collett & Frydenlund (red.) *Christianias handelspatrisiat. En elite i 1700-tallets Norge*, Andresen & Butenschøn, Oslo.
- Andresen, Anton Fredrik 2008b. "Luksusliv og samfunnsånd – John Collett og opplysningstidens patriotisme" i: Collett & Frydenlund (red.) 2008. *Christianias handelspatrisiat. En elite i 1700-tallets Norge*, Andresen & Butenschøn, Oslo.
- Arnesen, Finn (red.) 2006. *Morten Leuch d.y.'s dagbok 1757-1762*, Bogstad Stiftelse, Bogstad Gård Venneforening, Oslo.
- Ariès, Philippe 1980 [1960] *Barndommens historie*, oversatt av Kjell Olaf Jensen, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Askeland, Jan 1991. *Adolph Tidemand og hans tid*, Aschehoug, Oslo.
- Barthes, Roland, 1986 [1976]. "Rhetoric of the Image" i: (Red.) Heath, S. *Image, Music, Text*, Fontana/Collins.
- Batchelor, Jennie 2005. *Dress, Distress and Desire. Clothing and the Female Body in Eighteenth Century Literature*, Palgrave Macmillan, New York.
- Breton, William H. 2004 [1835] *Gamle Norge. Reisehåndbok anno 1834*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Brilliant, Richard 1991. *Portraiture*, Reaktion Books, London.
- Broch, Just 1930. "Norges generalveiintendant Peder Anker. Herren til Bogstad" i: *Meddelelser fra veidirektøren*, Nr. 1. Jan. 1930, Teknisk Ukeblad, Oslo.
- Bull, Francis, 1963. "Camilla Collett sett med andres øyne", i: *Samtiden: Tidsskrift for politikk, litteratur og samfunnsspørsmål*, H. Aschehoug & Co., Oslo.
- Burke, Peter 1997. "Representations of the Self from Petrarch to Decartes" i: Porter, Roy (ed.) 1997. *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, Routledge, London and New York.
- Burke, Peter 2001. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London.
- Christensen, Charlotte 1996. "Jens Juel og portrætkunsten i det 18. århundrede", "Katalog over udstillede værker" i: Christensen, Charlotte (red.) 1996. *Hvis engle kunne male... Jens Juels portætkunst*, Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg, Christian Ejlers' Forlag, Fredriksborg.
- Clarke, Edward Daniel 1977 [1799] Oversettelse og innledning av Johnny Johnson, *Reise i Norge 1799*, Universitetsforlaget, Oslo – Bergen – Tromsø.
- Collett, Alf 1915. *Familien Collett og Christianialiv i Gamle Dage*, J.W. Cappelens Forlag, Kristiania.

- Collett, John Petter 2008. "Christianiapatrisiatet og nasjonen: Aksjonen for et nytt universitet i 1790-årene" i: John Peter Collett & Bård Frydenlund (red.) *Christianias handelspatrisiat. En elite i 1700-tallets Norge*, Andresen & Butenschøn, Oslo.
- Coxe, William 1975 [1790] oversettelse og innledning av Johnny Johnsen *Reise i Norge 1784*, Universitetsforlaget, Oslo – Bergen – Tromsø.
- Daae, Ludvig 1924. *Det gamle Christiania*, 3.utgave ved Roar Tank, J.W. Cappelens Forlag, Christiania.
- Damsholt, Tine 2000. *Fædrelandskærlighed og borgerdyd : patriotisk diskurs og militære reformer i Danmark i sidste del av 1700-tallet*, Museum Tusculanum Forlag, København.
- Daston, Lorraine 1994. "Historical Epistemology" i: Chandler et. al (red) 1994. *Questions of Evidence: Proof, Practice and Persuasion across the Disciplines*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Dietrichson, Lorentz 1878. *Adolph Tidemand, hans Liv og hans Værker. Et bidrag til den norske Kunsts Historie*, Chr. Tønsberg Forlag, Christiania.
- Doy, Gen 2005. *Picturing the self. Changing views of the subject in visual culture*, I.B.Tauris, London, New York.
- Dunker, Conradine B. 1909 [1852-1855] Ullmann, Viggo og Steffens, Krog (red.) *Gamle Dage:Erindringer og tidsbilleder*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kristiania.
- Eliassen, Knut Ove 2001. "Sanselighetens århundre – en innledning" i: Eliassen & Fauskevåg (red.) 2001. *Frihetens århundre. Litteratur, kunst og filosofi i Frankrike på 1700-tallet. Vol. 4*, Tapir Akademisk Forlag, Trondheim.
- Eneroth, Bo 1987 [1984] *Hur mäter man "vackert"? Grundbok i kvalitativ metod*, Natur og kultur, Göteborg.
- Eriksen, Anne 1997. *Minner fra den evige stad. Skandinavers reiser til Roma 1850-1900*, Pax Forlag A/S, Oslo.
- Falk, Hjalmar & Torp, Alf 1994. [1903-6] *Etymologisk ordbog over det norske og det danske sprog*, Bjørn Ringstrøms Antikvariat AS, Oslo, 3.utgave.
- Fukai, Akiko (red.) 2006. *Fashion. A History from the 18th to 20th Century. Volume 1*. Taschen, Köln.
- Grosch, Chr. H. 1972. *Christiania. Bevaring og fornyelse*, Dreyers Forlag, Oslo.
- Gørbitz, Friedrich Herman 1920. "Christiania i 1831" i: *St. Hallvard. Tidsskrift for Oslos og Kristianias historie*, Kristiania.
- Hellman, Mimi 2007. "Interior motives: Secuction by Decoration in Eighteenth-Century France" i: Harold Koda & Andrew Bolton (eds.) 2007. *Dangerous Liasons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London.
- Hoffman, Katherine 1996. *Concepts of identity. Historical and Contemperary Images and Portraits of Self and Family*, Icon Editions, New York.
- Holck, Per 2005. *Bernt Anker. Samtid, liv og forfatterskap*, Solum Forlag, Oslo.
- Hollander, Anne 1993. *Seeing Through Clothes*, University of California Press, NewYork.
- Hopstock, Carsten 1997. *Bogstad. Et storgods gjennom 300 år*, Bind 1-2, Boksenteret/Bogstad Stiftelse, Oslo.
- Hundert, E.J. 1997. "The European Enlightenment and the History of the Self" i: Porter, Roy 1997. *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*. Routledge, London and New York.

- Huitfeldt, Carl 1970. *Norge i andres øyne. Utdrag av utenlandske reisebeskrivelser gjennom 2000 år*, C. Huitfeldt Forlag A.S, Oslo.
- Johanssen, Jan, Marius Nygaard, Emil Schreiner et. al. 1998. *Latinsk-norsk ordbok*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Kaldal, Ingar 2003. *Historisk forskning, forståing og forteljing*, Samlaget, Oslo.
- Kjellberg, Anne 1985. "To silketøyer og et stempel. Spor etter 1700-årenes overdådighetsforordninger? i: *By og bygd. Norsk folkemuseums årbok 1985-86*, Bind XXXI, Norsk Folkemuseum, Oslo,
- Kjellberg, Anne 2004. "Silke er dog smukkere. Portretter og klesmoter" i: Wickstrøm, Anne, Janike Sverdrup Ugelstad og Nils Messel, (red.) 2004. *Portrett i Norge*, Labyrinth Press. Norsk Folkemuseum, Oslo.
- Kleiner, Fred S. og Mamiya, Christian J. (eds.) 2005. *Gardner's Art through the Ages*, 12. utg. Thomson/Wadsworth, London.
- Koda, Harold & Bolton, Andrew (eds.) 2007. *Dangerous Liasons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London.
- Krefting, Ellen Marie 2003. *Følsomhet og opplysning – omkring sensibilitetsbegrepet i Encyclopedien*, Tidsskrift for kulturforskning, Volum 2, nr. 4.
- Krefting, Ellen 2008. "Mennesket som kvinne" i: Krefting, Ellen & Maurseth, Anne Beate 2008. *Mennesket – arven fra opplysningstiden*, Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag, Norge.
- Krefting, Ellen & Maurseth, Anne Beate, 2008. *Mennesket – arven fra opplysningstiden*, Scandinavian Academic Press / Spartacus Forlag, Norge.
- Lahde, Gerhard Ludvig og Rasmus Nyerup, 1806. "Autobiografi nedskrevet etter Ankers diktat" i: *Samling af fortjente danske Mænds Portraiter med biographiske Efterretninger*, volum 3, København.
- Laqueur, Thomas 1990. *Making Sex. Body and gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Lopdrup, Hanne 1996. "Oppdagelsen av barnet" i: *Hvis engle kunne male... Jens Juels portætkunst*, Det Nationalhistoriske Museum på Fredriksborg, Christian Ejlers' Forlag, Fredriksborg.
- Lloyd, Cristopher 2007. "Portraits of Sovereigns and Heads of State" i: (ed.) David Breuer, Harry Burden, Claire Callow m.fl. *Citizens and Kings: Portraits in the Age of the Revolution, 1760-1830*, Royal Academy of Arts, London.
- Magnussen, Kjell 1967. *Gaarden Store Frogner*, Oslo Bymuseum, Oslo.
- Malthus, Thomas Robert 1968 [1799] (red.) James, Patricia, *Reisedagbok fra Norge 1799*, J.W. Cappelens Forlag A/S, Oslo.
- Meyer, Siri 2009. *Hva er et bilde. Om visuell kultur*, Pax forlag A/S, Oslo.
- Myhre, Jan Eivind 1990. Oslo bys historie, Bind 3, *Hovedstaden Christiania. Fra 1814 til 1900*, J. W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Norlander, Sabrina 2003. *Claiming Rome. Portraiture and Social Identity in the Eighteenth Century*, Uppsala Universitet, Uppsala.
- Norman, Henry "Inntrykk fra Christiania og omegn sommeren 1826", ved Johnny Johnsen, i: *Byminner* nr. 2, 1986.
- Noss, Aagot 1984. "Joachim Frich og Adolph Tidemand. Fra studiereisa til Krødsherad – Hallingdal – Numedal og Telemark i 1848" i: (red.) Hamran, Ulf og Hoem, Arne I. 1984. *Årbok Drammens Museum Fylkesmuseum for Buskerud 1981-1983*, Harald Lyche & Co. A.s., Drammen.

- Oxaal Astrid. 2001. *Drakt og nasjonal identitet 1760-1917. Den sivile uniformen, folkedrakten og nasjonen*, Unipub Forlag, Oslo.
- Panofsky, Erwin 1972 [1939] *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Icon Editions. Westview Press, Oxford.
- Pointon, Marcia 1993. *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven and London.
- Postle, Martin 2007. "The Family Portrait" i: (ed.) David Breuer, Harry Burden, Claire Callow et. al. *Citizens and Kings: Portraits in the Age of the Revolution, 1760-1830*, Royal Academy of Arts, London.
- Reiakvam, Oddlaug 1994. *Bilderøyndom, røyndomsbilde: fotografi i kulturanalytisk perspektiv*, Institutt for kunsthistorie og kulturvitenskap, Universitetet Bergen.
- Ribeiro, Aileen 1988, *Fashion in the French Revolution*, B.T. Batsford Ltd, London.
- Ribeiro, Aileen 1995. *The Art of Dress. Fashion in England and France 1750-1820*, Yale University Press, New Haven and London.
- Ribeiro, Aileen 2002. *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*, Yale University Press, London.
- Risåsen, Geir Thomas 2008. "Den briljante periode – Fladeby, Ullevål og lystgårdskulturen i Christiania" i: Collett, John Peter & Bård Frydenlund (red.) *Christianias handelspatrisiat. En elite i 1700-tallets Norge*, Andresen & Butenschøn, Oslo.
- Rogan, Bjarne 1998. *Mellom tradisjon og modernisering. Kapitler av 1800-tallet samferdselshistorie*, Novus Forlag, Oslo.
- Schama, Simon 1989. *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, Alfred A. Knopf Inc, New York.
- Scherf, Guilhem 2007. "Grace and Naturalness: Some Defintions" i: (ed.) David Breuer, Harry Burden, Claire Callow m.fl. 2007. *Citizens and Kings: Portraits in the Age of the Revolution, 1760-1830*, Royal Academy of Arts, London.
- Schmidt, Julius August S. 1852. *Love, Anordninger, Traktater, Resolutioner, Kundgjørelser, Departementsskrivelser, Cirkulærer m.m. for Kongeriget Norge i Tidsrummet fra 1814-1848*, Christiania, bd I.
- Schnitler, Carl W. 1920. *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre*, ALB. Cammermeyers Forlag, Kristiania.
- Schnitler, Carl W. 2005 [1911] innledning av: Danbolt, Gunnar *Slegten fra 1814*, De norske bokklubbene, Oslo.
- Schubert, Fr. W. 1952. "Christiania like etter 1814" i: *St. Hallvard. Organ for selskabet for Oslo byes vel*, 30. årgang, Oslo.
- Seip, Jens Arup 1993 [1974] *Utsikt over Norges historie. Første del*, Gyldendal Norsk forlag, Oslo.
- Sennett, Richard 2002 [1977] *The Fall of Public Man*, Penguin Books, London.
- Sprauten, Knut 1992. *Oslo bys historie, Bind 2, Byen ved festningen fra 1536-1814*, J. W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Steen, Ellisiv 1985. *Camilla Collett om seg selv*, Den norske bokklubben A/S, Oslo/Gjøvik.
- Storsveen, Odd Arvid 1997. "Fornuftig Kierlighed til Fædrelandet. En analyse av norsk patriotisme mellom 1784 og 1801" i: Storsveen, Odd Arvid m.fl. 1997. *Norsk patriotisme før 1814*, KULTs skriftserie nr. 88, Norges forskningsråd, Oslo.
- Straten, Roelof van, oversatt av Patricia de Man 1994. *An Introduction to Iconography*, Gordon and Breach, Amsterdam.
- Söderlind, Solfrid 1993. *Porträttbruk i Sverige. 1840-1865. En funktions- och Interaktionsstudie*, Carlsson, Stockholm.

- Taylor, Charles 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, Melbourne.
- Tocnaye, Jacques-Louis de la 1980 [1801] overs. av Amlie, Axel (1980) *En franskmann i Norge i 1799*, J.W.Cappelens Forlag A.S, Oslo.
- Ugelstad, Janike Sverdrup 2004. "Portrett i Norge", "I de beste familier. Familieportretter gjennom tre hundre år" i: Wickstrøm, Anne, Janike Sverdrup Ugelstad og Nils Messel (red.) 2004. *Portrett i Norge*, Labyrinth Press, Norsk Folkemuseum, Oslo.
- Vigarelo, Georges 1988. *Concepts of Cleanliness. Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Vik, Kari Aakerli 1998. *Norske Portretter ca. 1800-1850. En studie av portrettet og portrettmalerens plass i det norske kunstlivet*, Arbeidsnotat nr. 62/1998, Høgskolen i Lillehammer.
- Vincent- Buffault, Anne 1991. *The History of Tears. Sensibility and Sentimentality in France*, Macmillan, London.
- Østby, Leif 1935. *Norske portretter*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Wahrman, Dror 2004. *The Making of the Modern Self. Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven and London.
- Winge, Sissi Solem 2004. "Embetsstanden i norsk portrettkunst. Fra Jacob Munch til Håkon Gullvåg" i: Wickstrøm, Anne, Janike Sverdrup Ugelstad og Nils Messel, (red.) 2004. *Portrett i Norge*, Labyrinth Press. Norsk Folkemuseum, Oslo.
- Woodall, Joanna (ed.) 1997. *Portaiture. Facing the subject*, Manchester University Press, Manchester.
- Wollstonecraft, Mary 1997 [1795] *Min nordiske reise. Beretninger fra et opphold i Sverige, Norge og Danmark 1795*, Pax Forlag A/S, Oslo.

Internettkilder

- Store Norske Leksikon, snl.no, URL: <http://www.snl.no/ekspedisjonssjef> [26.10.2009].
- Store Norske Leksikon, snl.no, URL: <http://www.snl.no/fysiognomi> [06.01.2010].
- Boye, Else "Paul Thrane – utdypning" (NBL-artikkel) [online] Store Norske Leksikon, snl.no, URL: http://www.snl.no/nbl_biografi/Paul_Thrane/utdypning [03.01.2010].
- Kjølsrød, Lise "Stand – Samfunnsgruppe" (NBL-artikkel) [online] Store Norske Leksikon, snl.no, URL: <http://www.snl.no/stand/samfunnsgruppe> [03.01.2010].
- Norseth, Kristin (oppdatert 24.04.2009) "Henriette Gislesen – utdypning (NBL-artikkel) [online] Store Norske Leksikon, snl.no, URL: http://www.snl.no/nbl_biografi/Henriette_Gislesen/utdypning [26.10.2009].
- Ydstie, Ingeborg (oppdatert 24.04. 2009) "Joachim Frich –utdypning (NBL-artikkel) [online] Store Norske Leksikon, snl.no, URL: http://www.snl.no/nbl_biografi/Joachim_Frich/utdypning [23.09. 2009].

Liste over portretter

- Nr. 1. Christian Ancher (1711-1765), antakeligvis malt rundt 1750 av ukjent kunstner. Tilhører Oslo Museum. Side 48.
- Nr. 2. Morten Leuch d.y. (1732-1768), malt av E.G. Thunmarck, muligens på 1760-tallet. Tilhører Oslo. Side 50.
- Nr. 3. Iver Ancher (1745-1772), malt av ukjent kunstner antakeligvis 1760-70. Foto tilhører Norsk Folkemuseum. Side 53.
- Nr. 4. Kirsten Glatved f. Elieson (1726-1799), antakeligvis malt på 1750-tallet av ukjent kunstner. Tilhører Oslo Museum. Side 55.
- Nr. 5. Eleonore Leuch (1738-1786), malt av Anders Bergius i 1778. Tilhører Oslo Museum. Side 57.
- Nr. 6. Mathia Leuch (f. Collett) (1737-1801), malt av ukjent kunstner ca. 1760. Tilhører Bogstad Stiftelse, Norsk Folkemuseum. Side 59.
- Nr. 7. Peder Collett (1729-1763), malt av Eggert Munch ca. 1760. Tilhører Oslo Museum. Side 61.
- Nr. 8. Karen Anker f. Elieson (1759-1796), miniatyr, malt av ukjent kunstner, muligens på 1780-tallet. Tilhører Oslo Museum. Side 63.
- Nr. 9. Bernt Anker (1746-1805), malt av Carl Fredrik von Breda i 1790. Tilhører Oslo. Side 68.
- Nr. 10. John Collett (1758-1810), malt av Carl Fredrik von Breda i 1790. Tilhører Oslo Museum. Side 71.
- Nr. 11. Paul Thrane (1751-1830), malt av H.C. F. Hosenfeller omtrent 1780-90. Tilhører Oslo Museum. Side 74.
- Nr. 12. Peder Anker (1749-1824), Anna Elisabeth Anker (1749-1803) og datteren Karen C. Anker (1789-1849), malt i 1792 av Jens Juel. Tilhører Norsk Folkemuseum. Side 76.
- Nr. 13. Johannes Thrane, Petrine Thrane og sønnen Johannes, malt ca. 1810 av Carl Frederik Vogt. Tilhører Oslo Museum. Side 79.
- Nr. 14. Johannes Thrane, Petrine Thrane og sønnen Johannes, malt ca. 1813 av Carl Frederik Vogt. Tilhører Oslo Museum. Side 80.
- Nr. 15. Martine Sophie ("Tina") Collett f. Elieson (1764-1826), miniatyr av H. Wedel Jarlsberg etter original av Giovanni Bossi. Tilhører Oslo Museum. Side 82.
- Nr. 16. Eremine Cathrine Holst (1791-1843), kunstner og årstall ukjent. Tilhører Oslo Museum. Side 84.
- Nr. 17. Johan Randulf Bull (1749-1829), malt i 1819 av Jacob Munch. Tilhører Oslo Museum. Side 86.
- Nr. 18. Christian Frederik Glückstad (1803–1838), malt av Jacob Munch. Foto Reinsfelt, Norsk Folkemuseum. Tilhører Norsk Folkemuseum. Side 88.
- Nr. 19. Joachim Frich (1810-1858), malt av Adolf Tidemand. Antakeligvis malt i 1835. Tilhører Oslo Museum. Side 90.
- Nr. 20. Camilla Wergeland (1813-1895), malt av Johan Gørbitz i 1839. Tilhører Oslo Museum. Side 92.

Sammendrag

Hva kan portretter fortelle om normer og idealer i samfunnet og oppfatninger av identitet? I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i utvalgte portretter fra Christiania fra perioden 1750 til 1840, for å undersøke hva den visuelle presentasjonen av mennesker kan fortelle. Jeg undersøker hvordan klesdrakt, frisyre, ansiktsuttrykk, positur og eventuelle attributter fremstilles i portrettene, og hvordan denne fremstillingen endret seg over tid. Klesdrakten er en viktig del av presentasjonen i et portrett, og en kulturell praksis som innebærer aktive valg om hvordan man ønsker å utforme sin selvpresentasjon. For å forstå hvilke idealer som kommer til uttrykk i portrettene, er det viktig å sette dem inn i sin kulturelle kontekst. Den historiske og geografiske konteksten er eliten i Christiania og omegn 1750-1840. Denne gruppen hadde nære forbindelser med utlandet, og jeg relaterer derfor også portrettene til de idéstrømmingene som fantes i den større konteksten i Europa på denne tiden.

I analysen av portrettene benytter jeg den amerikanske kulturhistorikeren Dror Wahrman teori om endringer i oppfatningen av identitet på slutten av 1700-tallet i England. Ifølge Wahrman var identitet på 1700-tallet først og fremst knyttet til felles kategorier av identitet som kjønn, klasse og rase. Ensformigheten i portrettene i denne perioden henger derfor ikke nødvendigvis bare sammen med en mangel på kunstnerisk kvalitet, men med et syn på identitet som noe som deles av flere. Denne oppfatningen av identitet er også synlig i motebildet, der det var om å gjøre å skjule alle individuelle og karakteristiske trekk, gjennom upersonlig tilbehør som parykken, hårpudder og sminke. Mot slutten av 1700-tallet vokste det imidlertid fram en reaksjon mot dette som en ny trend innenfor europeisk kunst og kultur, blant annet inspirert av tankene til Jean-Jacques Rousseau og opplysningstidens ideer. Rousseau fremhevet naturlighet og følsomhet i kontrast til det sofistikerte og tilgjorte. De nye idealene om naturlighet kom til uttrykk, blant annet i områder knyttet til klesdrakten og kroppen, og i synet på kjønn og familie. Disse endringene henger sammen med et nytt syn på identitet som noe naturlig og medfødt, personlig og indre. De utvalgte portrettene fra Christiania viser en gradvis endring i representasjonen – fra rokokkoens vektlegging av felles kategorier av identitet på midten av 1700-tallet til en mer nyansert og individuell fremstilling på 1800-tallet.